Scrinium Friburgense

Band 55

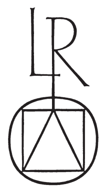
Mystique, langage, image : montrer l'invisible
Mystik, Sprache, Bild: Die Visualisierung des Unsichtbaren

Édité par

René Wetzel · Laurence Wuidar · Katharina Gedigk



Mystique, langage, image : montrer l'invisible
Mystik, Sprache, Bild: Die Visualisierung des Unsichtbaren



Scrinium Friburgense

Veröffentlichungen des Mediävistischen Instituts
der Universität Freiburg Schweiz

Herausgegeben von

Michele Bacci · Hugo Oscar Bizzarri · Paolo Borsa · Elisabeth Dutton
Christoph Flüeler · Cornelia Herberichs · Yves Mausen
Hans-Joachim Schmidt · Tiziana Suarez-Nani · Marion Uhlig

Band 55

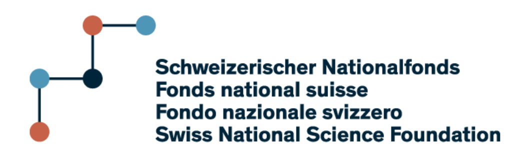
Reichert Verlag Wiesbaden 2022

Mystique, langage, image : montrer l'invisible
Mystik, Sprache, Bild: Die Visualisierung des Unsichtbaren

Édité par
René Wetzel · Laurence Wuidar · Katharina Gedigk
avec la collaboration de
Julia Brusa, Robert Gisselbaek et Mirko Pinieri

Reichert Verlag Wiesbaden 2022

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique



Informations bibliographiques publiées par la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet à l'adresse suivante http://dnb.dnb.de.

Imprimé sur du papier sans acide
(résistant au vieillissement – pH 7, neutre)

www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-7520-0601-8 (Print)
EISBN: 978-3-7520-0084-9 (Ebook)
https://doi.org/10.29091/9783752000849
Typographie: Katharina Gedigk, Université de Genève

Imprimé en Allemagne



In memoriam Nigel F. Palmer († 08/05/2022)

Sommaire / Inhalt

Vorwort

René Wetzel (Genève)

Metaphysische Transzendenz als ein Überschreiten all dessen, was im Bereich der alltäglichen menschlichen Sinneswahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis liegt, wird in dem Moment unweigerlich zum Problem, in welchem sie mit anderen Menschen geteilt werden soll. Wie also kann das für das menschliche Auge und die menschliche Vorstellung Unsichtbare sichtbar, das mit menschlichen Worten nicht zu Äußernde in Worte gefasst, wie das sich dem Menschen Entziehende für andere verfügbar und das Unfassbare fassbar gemacht werden? Metaphysische Transzendenz im Mittelalter ist engstens mit jener Sphäre verbunden, die sich *per se* jeder menschlichen Kategorisierung verweigert: der göttlichen. Kann also von Gott, wie die negative Theologie seit der Spätantike postuliert, nur ausgesagt werden, was er *nicht* ist? Ist einzig das Schweigen einer Gotteserfahrung oder gar einer Gotteserkenntnis gegenüber angemessen? Unablässig wurde im Laufe der Geistesgeschichte nach alternativen Möglichkeiten des Ausdrucks gesucht, und dies nicht nur in der mittelalterlich-christlichen Tradition. Historisch fassbar werden die Bemühungen in einer Fülle dokumentarischer, literarischer und künstlerischer Zeugnisse, welche in Wort, Schrift und Bild, in Visions- oder Auditionsberichten genauso wie in theologisch-philosophischen Traktaten, in prächtigen figürlichen Altarbildern ebenso wie in abstrakten Diagrammen die Annäherung an die Transzendenz erproben.

Mit einer ganzen Palette solcher Ausdrucksformen befasst sich vorliegender Band, der interdisziplinär, mit Beiträgen aus der Kunst- und Literaturgeschichte sowie der Musik- und Geschichtswissenschaft, Einblicke in die Strategien und Ausdruckformen einer Kommunikation des Transzendenten im Mittelalter und der Frühen Neuzeit bietet. Dabei stehen der sprachliche und der bildliche Ausdruck im Zentrum, das Sprachbild genauso wie die Bildsprache.

Dem Ausdruck aber geht, das zeigt ein historischer Überblick, stets die Suche nach einem Kontakt mit der göttlichen Sphäre voraus. Seit dem Frühchristentum und bis in die Neuzeit hinein versuchte man Spuren des Göttlichen in der Schöpfung aufzufinden und die Natur als ein Zeichensystem zu verstehen, durch welches Gott mit den Menschen kommuniziert und etwas von seinen Geheimnissen preisgibt, zumindest für diejenigen, welche die Zeichen zu lesen und deuten verstehen. Auch das Wort Gottes, die Bibel, die mit menschlichen – also eigentlich unzulänglichen – Worten den göttlichen Willen verkündet, wird gelesen und muss im Akt der Exegese erst ausgedeutet werden, um ihren heilsgeschichtlichen Gehalt zu enthüllen.

All diese in der Schöpfung und der Heiligen Schrift verborgenen Geheimnisse Gottes sind es, die in der frühen Geschichte des Christentums als ‚mystisch' bezeichnet wurden. Erst später kam – in der allerdings auch schon auf das 6. Jahrhundert zurückgehenden Tradition des Ps.-Dionysius Areopagita – hinzu, was Thomas von Aquin als *cognitio Dei experimentalis* definiert hatte: die Erkenntnis Gottes in einer Begegnung und Erfahrung, welche die unterschiedlichsten Formen annehmen und dabei Körper, Psyche und Verstand involvieren kann.

Der Mensch aber findet Gott der neuplatonischen und augustinischen Theorie gemäß nicht nur in Natur und Heiliger Schrift, sondern auch in seinem eigenen Innern – allerdings in Form eines von der Erbsünde und der individuellen Sündhaftigkeit vielfach verdunkelten und verschatteten Bildes. Dahinter steht mit Gott das Urbild, nach welchem der Mensch selbst geschaffen wurde, zu welchem er zurück strebt und mit welchem er zu verschmelzen trachtet, indem er sich von jeglicher irdischen Bedingtheit löst (cf. die ‚Gelassenheit' Meister Eckharts), ja seinen eigenen Willen und somit sich selbst aufgibt.

Das Göttliche offenbart, ja zeigt sich überdies ausgesuchten, erwählten einzelnen Menschen in Träumen und Visionen, im körperlich-seelischen Raptus der Ekstase und schließlich im momenthaften Glücks- und Gnadenmoment einer *unio,* in welcher sich Gott unverhüllt zu erkennen gibt.

Das eigentlich Unsichtbare kann sich also dem Menschen zeigen und offenbaren. Es tut dies, das wird bereits bei Paulus verhandelt (I Cor 13,12), einerseits indirekt und zeichenhaft vermittelt, auf geheimnisvolle Weise verschleiert und verdunkelt, wie im Bild des rätselhaften Spiegels des Kreatürlichen, andererseits aber auch ganz direkt, „von Angesicht zu Angesicht" (ibid.) in der Transzendenz des ewigen Lebens. Für auserwählte Suchende aber ist die Begegnung bereits schon in der moment- und gnadenhaften mystischen *unio* noch zu Lebzeiten in der Immanenz des Diesseits erfahrbar.

Mit Ausnahme allerdings dieser direkten Gottesbegegnung (bei welcher die Schauenden oder Hörenden wie bei Paulus II Cor 12,4 über das Geschaute oder Gehörte oft nicht reden können oder dürfen) erfolgt die Manifestation Gottes meist in einer der menschlichen Auffassungsgabe und dem menschlichen Verstand, ja den menschlichen Sinnen zugänglichen Weise. Das ist der Fall, wenn das Göttliche etwa in Form von sicht- und erkennbaren menschenartigen Gestalten (Engel, Christus als Bräutigam, thronender Gottvater usw.) auftritt, die in Landschaften, Gebäuden oder Bekleidungen vor dem äußeren oder inneren Auge erscheinen, und die sich nur durch ihre überirdisch wirkende Pracht von entsprechenden irdischen Beispielen unterscheiden. Dabei können auch die gesprochenen Worte oder die gehörte Musik als ‚bildhaft' verstanden werden, da sie nur Zeichen sind für unaussprechliche göttliche Worte und für menschliche Ohren unhörbare himmlische Musik. Doch bereits die Konzepte, die hinter den Wörtern ‚Worte' und ‚Musik' stehen, begreifen die hinter ihnen zu erahnende Realität nur in bildhafter Analogie.

Berichte oder die künstlerische Gestaltung von solchen, mystisch zu nennenden Erfahrungen sind somit immer nur als bildhafte Äußerungen zu verstehen. Doch gilt das auch überhaupt für die theologische Auseinandersetzung mit dem Transzendenten, die vielfach von entsprechenden biblischen Berichten und deren göttlich inspirierten Autoren ausgeht. Es erstaunt deshalb auch nicht, wenn im Ringen um die sprachliche Annäherung an mystische Phänomene vor allem die Metaphorik bemüht wird, die einerseits auf eine sich rasch etablierte Topik mystischer Bilder und Bildkomplexe (wie die des Fließens und des Brennens) aufbauen kann, andererseits kreativ zu innovativen, bisweilen bewusst paradoxal gehaltenen Sprachbildern greift. Das geht bis hin zu dem, was Hans Blumenberg Sprengmetaphern genannt hat, also Sprachbilder, welche durch ein Aufbrechen und Übersteigen des metaphorischen Bildgehalts und der Anschaulichkeit auf die Unmöglichkeit einer sprachlichen Vermittlung des Unbegreiflichen zurückverweisen und das Bild, um mit Heinrich Seuse zu sprechen, mit dem Bild austreiben.

Vorliegender Band, welcher in seinen Beiträgen der Wechselbeziehung zwischen Mystik, Sprache und Bild nachgeht, ist als Fortsetzung gedacht für den auf den sprach-musikalischen Aspekt der Mystik ausgerichteten Vorgängerband ‚Mystique, langage, musique: dire l'indicible au Moyen Âge' von 2019 (Scrinium Friburgense 43). Er geht zurück auf eine Tagung, die am 17. und 18. Oktober 2019 an der Universität Genf organisiert wurde. Die Veranstaltung war bewusst zweisprachig angelegt und sollte dabei gemeinsame wie unterschiedliche Herangehensweisen an das Thema in der Romania und Germania deutlich machen und den Dialog zwischen den entsprechenden Wissenstraditionen und -paradigmata stiften.

Der Band beansprucht in seiner Behandlung des Themas keine Vollständigkeit. Man wird gewiss und zurecht Beiträge etwa zu Johannes Tauler, Meister Eckhart oder Marguerite Porrete vermissen, deren Werke allerdings von der Mystik-Forschung bereits gut erschlossen sind.

Hinter der Tagung und hinter dem Band steht das Forschungsinteresse zweier an der Universität Genf angesiedelter Projekte des Schweizerischen Nationalfonds: ‚Spiegel und Licht – Erkenntnis und Erleuchtung. Zur Praxis analogischer Bedeutungsbildung in volkssprachiger Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts' (Leitung: R. Wetzel) sowie ‚Musique et Mystique. Langage de l'invisible' (Leitung: B. Boccadoro/L. Wuidar). Die beiden Projekte trugen auch zur Finanzierung der Tagung bei, genauso wie das Genfer germanistische und das musikologische Departement, das Dekanat der Philosophischen Fakultät und das hiesige Mittelalterzentrum: das ‚Centre d'études médiévales'. Ihnen allen sind wir zu Dank verpflichtet.

Genf/Genève, im Mai 2022

Introduction

Laurence Wuidar (Bologna/Genève)

Le titre de ce volume, ‹ Mystique, langage, image. Montrer l'invisible ›, laisse présager un ensemble de cas et de réflexions sur le statut, la fonction et la sémantique de l'image dans son rapport à la théologie et à l'expérience mystique.

Tous les exemples historiques rassemblés ici, interrogeront certes l'invisible, nous y reviendrons, mais également, indissociablement, son rapport au langage. L'invisible, réalités et expériences intérieures ou divines, essence des choses ou essence de l'être, est en soi indicible et se dit donc nécessairement par l'image puisque les mots rencontrent leur limite. Or cette image, au fil des textes, des documents, des sources, est visuelle, verbale, musicale nous invitant à entendre la notion même d'image non seulement dans sa nature matérielle et spirituelle mais dans ses composantes visuelles et sonores (du bruit à la mélodie en passant par les mots). Autrement dit, l'indicible se dit par l'image visuelle, verbale ou musicale, chacune avec sa sémantique, chacune venant combler la déficience des mots communs.

Toute expérience est, en soi, quelque part indicible car il y a une différence de nature entre vécu et langage, être et dire. Toute expérience mène donc à une connaissance en partie ineffable. La connaissance par expérience des réalités spirituelles – Dieu par exemple, la *cognitio dei experimentalis* définie par Thomas d'Aquin[1] – élève au carré la distance entre vécu et dit, associant indéfectiblement insuffisance du langage et émergence d'un langage imagé – du déploiement des métaphores et autres figures au langage des images. Elle l'élève au carré d'une part parce que l'expérience de Dieu ou expérience mystique est expérience de l'Ineffable, d'autre part parce qu'au sein de cette dernière s'offre, comme l'une de ses modalités, la vision de ce qui est, en temps ordinaire, invisible : dans la vision mystique, extatique préférera dire Augustin,[2] l'invisible se montre, il montre les réalités généralement invisibles, bons esprits, anges, saints, danses et prés verdoyants du paradis, concerts célestes ou il permet que se montrent des réalités spirituelles généralement invisibles, les mauvais esprits, les démons, êtres spirituels qui peuvent néanmoins assumer des corps visibles ou audibles et apparaître en chat noir, homme au pied tordu, bruit assourdissant, cacophonie. Quand ces réalités spirituelles apparaissent, alors non seulement les limites du langage verbal se révèlent dans la distance infranchissable entre être et dire, mais elles se dédoublent de la distance qui sépare l'intériorité de l'extériorité, le vécu spirituel

1 Thomas d'Aquin, Summa Theologiae, II, II, q. 97, a. 92, arg. 2.
2 Augustin, De Genesi ad litteram XII, 2, 3.

de sa matérialisation dans l'épaisseur du langage, que celui-ci soit mots parlés ou chantés, images visuelles, verbales, musicales. Ce sont toutes ces catégories que les contributions recueillies ici questionnent.

Il n'est sans doute pas inutile en exergue d'interroger les fondements théoriques qui sous-tendent les exemples historiques analysés, tous circonscrits entre le XIIe et le XVIIe siècle, exception faite d'une échappée contemporaine. Pour ce faire, il semble opportun de s'arrêter sur les termes en jeu, à commencer par l'invisible.

L'Invisible et son image

Le premier grand invisible c'est Dieu, celui qui habite dans une lumière inaccessible (I Tim 6). Lumière qui illumine le monde, mais lumière en soi aveuglante. Lumière qui, si elle parvenait directement à l'œil, annulerait l'œil lui-même par la puissance de ses rayons. C'est l'image classique du soleil que l'on ne peut voir directement sans perdre la vue. Dieu étant plus que n'importe quel soleil, le voir ferait non seulement perdre la vue mais la vie : « Tu ne peux voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre » (Ex 33,20) dit Dieu à Moïse et Jean de réaffirmer : « Personne n'a jamais vu Dieu » (Io 1,18). Affirmation qui appelle plusieurs nuances qui évoluent au cours de l'histoire.

Ses couleurs

« Tu ne peux voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre » (Ex 33,20). À partir de là, dans la culture juive et chrétienne, on se contente de voir le dos, les épaules de Dieu (Ex 33,23) ou on se contente de voir une image. Dès la Genèse, il est évidemment une image privilégiée, une possibilité de voir l'invisible à travers l'image qu'il fait de lui-même et cette possibilité c'est l'être humain.

« Dieu fit l'homme, il le fit à l'image de Dieu » (Gn 1,27). Il façonne le corps (Gn 2,7) et fait l'être. Ce qui a été « fait à l'image de Dieu », c'est, dit Origène, « notre homme intérieur, invisible, incorporel, incorruptible et immortel ».[3] Cette première image invisible de l'Invisible, Origène imagine pour la saisir l'allégorie d'un Dieu peintre. Cette allégorie renforce le caractère iconographique de l'archétype humain et postule l'indestructibilité de l'image. En effet, étant donné les qualités du peintre, l'image pourra éventuellement être abîmée, mais elle ne pourra jamais être détruite. Rien ne pourra anéantir la nature de l'image, l'être humain peut y ajouter un tas de couleurs terrestres comme autant de vices et malice, l'image peut donc être altérée

3 Origène, Hom. in Genesim, I, 13, dans : Homélie sur la Genèse, éd. par Doutreleau, Louis (Sources Chrétiennes 7), Paris 1976. En absence d'indication sur les traductions, ces dernières sont libres.

et maculée, elle restera bonne, comme toute chose créée, bonne par nature.[4] Une couleur ajoutée n'entache pas essentiellement les sous-couches naturelles. L'être humain pourra tendre à retrouver les couches primaires pour, en enlevant les couleurs terrestres, faire resplendir l'image originaire.[5]

Origène propose ainsi un exercice de réduction. Et plus l'être sera proche de sa source, plus il sera proche d'y voir le peintre, Celui qui fit l'être à son image. C'est, quelques siècles plus tard, l'affirmation de Maître Eckhart selon laquelle la lumière du visage de Dieu est imprimée en l'être, mais elle n'apparaît pas toujours. Elle n'apparaît que lorsque toutes les images extérieures apposées sur l'intériorité sont enlevées.[6] La lumière inaccessible n'est plus là où l'invisible habite, là où se loge Celui que personne n'a jamais vu, mais sa lumière qui habite en chaque être, sa lumière qui crée et maintient en vie tout être.

L'originaire se découvre lorsqu'on retire les images qui le cachent, comme le sculpteur qui enlève le surplus de matière et fait apparaître l'image toujours déjà là mais enfouie dans le bois ou le marbre. Fameuse métaphore de Plotin[7] qu'utilise, entre autres, le Ps.-Denys l'Areopagite dans sa ‹ Théologie mystique › lorsqu'il célèbre le principe de toute chose par l'élimination. Abandonner la prétention à la connaissance de l'Inconnaissable, à la vision de l'Invisible, à la parole sur l'Ineffable, éliminer dès lors tout résultat de la connaissance, toute image et tout mot c'est s'approcher de la connaissance de Dieu. Et il compare ce processus d'élimination au processus de création artistique. Au créateur peintre qui colorant les êtres humains à son image rend l'image indestructible, s'adjoint l'être humain re-créateur qui, comme le sculpteur, élimine les surplus de matière et les images extérieures pour atteindre l'image originaire qui est (en) lui.[8]

---

4 Question ouverte comme piste de réflexion sur le dire et le voir, thématique centrale du volume : L'Écriture dit de tous : « Et Dieu vit qu'ils étaient bons » (Gn 1,21). Mais pourquoi n'est-il pas écrit : « Et Dieu dit qu'ils étaient bons », mais « Dieu vit qu'ils étaient bons ? », Origène (note 3), I, 10.

5 *Filius Dei est pictor huius imaginis. Et quia talis et tantus est pictor, imago eius obscurari per incuriam potest, deleri per malatiam non potest. Manet enim semper in te imago Dei, licet tu tibi ipse superducas ‹ imaginem terreni ›. Istam picturam tu tibi ipse depingis. Cum enim te libido fuscaverit, induxisti unum colorem terrenum* (« Le peintre de cette image est le Fils de Dieu. Peintre d'une telle qualité et d'une telle puissance que son image peut bien être obscurcie par la négligence, mais non détruite par la malice. L'image de Dieu subsiste toujours en toi, quand bien même tu lui superposes ‹ l'image du terrestre ›. Ce tableau-là, c'est toi qui en es le peintre. La luxure t'a terni ? C'est une couleur terrestre que tu as appliquée »), Origène (note 3), XIII, 4.

6 Maître Eckhart, Expositio Libri Genesis, XXXVII, 301. *Revelatur autem heac imago, ut appareat, per eiectionem imaginum superinductarum* (« Cette image se révèle quand toutes les images ajoutées sont expulsées »).

7 Plotin, Ennéades, I, 6, 9, 3, dans : Ennéades I, éd. par Bréhier, Émile (Collection Des Universites de France, Serie Grecque), Paris 1924.

8 *Intra te namque collocata est imago regis caelestis* (« C'est en toi qu'a été placée l'image du roi céleste »), Origène (note 3), XIII, 4.

Enfin, dans ce processus d'élimination, l'être tend à se confondre à la définition de Dieu car la seule définition possible de Dieu c'est enlever tout ceci ou cela, toute détermination.[9] L'être humain retirant le surplus, les couleurs ajoutées, les images extérieures atteint l'image primordiale au-delà de ce qui peut être nommé, ceci et cela, cette image et cette couleur qu'elle soit vice ou vertu. Le retrait mène en cela à la divinisation de l'être en ce que si ce dernier a effectué le retrait maximal – non tant le retrait du monde, mais le retrait de sa propre extériorité – il atteint son essence propre, l'intériorité augustinienne, le fond de l'être eckhartien, là où Dieu se tient, là où l'être humain et Dieu ne sont qu'un.

Dedans

Éliminer les images extérieures pour atteindre l'image originaire c'est révéler Dieu en soi, découverte platonicienne reprise par les néoplatoniciens chrétiens à partir d'Augustin : « Dieu habite à l'intérieur de l'être ».[10] Dès lors il est, en l'être, au fond de lui, une lumière inaccessible. Mais aussi un lieu hors de la détermination spatio-temporelle, lieu donc capable de recevoir et contenir l'éternel, lieu où faire l'expérience de l'invisible : l'intellect indéterminé contenant le devenir de toute chose, à travers lequel et où Dieu parle à l'être.[11] L'intellect indéterminé est alors l'image qui exprime complètement ce dont elle est image et non un aspect, déterminé de son modèle. Il exprime l'invisible, est le lieu où Il parle à l'être mais aussi, de manière circulaire, d'où parle l'être humain.

En effet, la découverte de Dieu dans l'être est une invitation à entrer en soi et la prise de conscience d'une responsabilité de la parole. Dedans, dans cet « intérieur de l'être », au cœur de l'indéterminé potentiellement ouvert à l'infini, loge le *logos*, à la fois rationalité et langage. La responsabilité de l'être parlant est celle de l'être activant l'image du *logos* divin qu'il porte en lui. Responsabilité envers le modèle, envers les êtres et les choses car, d'une part, cette parole humaine se donnant aux autres est écho du logos divin et image de l'intériorité d'où elle provient, de l'autre, nommant les choses elle leur confère leur plénitude d'êtres au monde.

La première image de l'invisible se montre donc dans l'exercice de la faculté relationnelle et rationnelle autant que dans l'expression langagière de l'être. Ce n'est plus seulement l'image originaire que chaque être est appelé intérieurement à découvrir par le processus d'élimination des images extérieures mais l'image extérieure que chaque être parlant projette sur le monde tel un écho de l'invisible.

---

9 Maître Eckhart, Liber parabolarum Genesis, I, 66 : ‹ *Tolle hoc et hoc* ›, *et quod relinquitur deus est* ; Augustin, De Trinitate, VIII, 3 : *Tolle hoc et tolle illud.*

10 Augustin, De vera religione, 39, 72 : *Ut ipse interior homo cum suo inhabitatore*.

11 Maître Eckhart, Liber parabolarum Genesis, I, 116.

L'éternel non-dit et ses images

L'invisible se dédouble : l'Unique habitant une lumière inaccessible, Celui que nul n'a vu et invisible que chaque être porte en lui. Son image originaire d'une part, inaccessible, le fond de l'être restant toujours en partie inconnaissable à l'être. Son intériorité qui, du fond de l'indétermination, se détermine dans les mots qu'il formule intérieurement de l'autre. L'intériorité parlante de l'être – le verbe intime d'Augustin, le verbe mental des scolastiques – se montre néanmoins dans les mots qu'il prononce : il dévoile ses intimes pensées par les paroles qui les incarnent. D'où les analogies augustiniennes entre *logos* divin et humain : le verbe intérieur de l'être humain est à ses manifestations extérieures ce que le verbe éternel est au verbe incarné.[12] Les premiers, à jamais cachés en soi, les seconds matérialisés, descendus sur terre – descendus dans les mots, pour être entendus. Ces mots qui révèlent au monde l'intériorité de l'être à jamais cachée en soi ont également la fonction de nommer les composantes du monde. Dans la Genèse (Gn 2,19–20), Dieu demande à l'homme de donner un nom au créé pour le faire sortir du silence, pour le porter à la conscience des mots par les mots. Passage scripturaire où l'Invisible après avoir créé toute chose par sa parole créatrice exige de l'homme de conférer un nom aux êtres vivants comme si le nom portait les êtres à une existence plus pleine.

Si le langage humain, miroir du logos divin, nomme toute chose, ces choses ont cependant en soi un langage en ce que chaque élément du monde est une parole de l'Invisible qui dit en elle-même, indépendamment du langage rationnel, son origine. S. Paul : toutes les choses visibles sont miroirs de l'invisible (Rm 1,20). Dans tout dit, dans toute réalité, dans toute matière, le regard vivifié par l'esprit cueille la beauté immuable de l'invisible. Que ce soit le regard de la vue – c'est l'exemple d'Origène qui invite à s'approcher de l'esprit divin en observant la perfection d'une fourmi (‹ Tractatus in Psalmos ›, 91, 5) – ou le regard de l'ouïe qui, dans l'ordre du discours ou de la mélodie, entend l'ordonnance rythmique des sonorités comme reflet de la mesure de l'univers. Ces passages du sensible à l'intelligible opèrent la transposition de la perception corporelle à l'entendement. Que le sensible soit nature, art ou Écriture. Philon d'Alexandrie trace l'analogie entre le texte sacré et un être vivant dont le corps est la lecture littérale et l'âme « l'esprit invisible déposé dans les mots » (‹ De vita contemplativa ›, 78).[13] Grâce à l'esprit, l'âme voit dans les mots comme dans un miroir : elle voit s'y réfléchir l'énigme du sens sous le voile des mots; ceci « pour ceux qui peuvent, à partir d'un indice infime, remonter par le visible à la contemplation de l'invisible » (‹ De vita contemplativa ›, 78). Chaque être au monde étant un indice par le fait même d'être un dit de Dieu, chaque réalité dit Dieu mais toujours de manière impropre. Il demeure le non-dit.

---

12 P. ex. Augustin, De fide et symbolo, 3, 3.

13 Philon d'Alexandrie, De vita contemplativa, éd. par Daumas, François et Miquel, Pierre (Les œuvres de Philon d'Alexandrie 29), Paris 1963.

Dieu est une parole inexprimée qui se dit elle-même. Là où quelque chose est, Il se dit car toute réalité créée est un dire de Dieu, mais Il ne pourra jamais être dit. Il restera toujours le non-dit, l'inexprimé car inexprimable.

L'objet de ce volume est cet invisible et inexprimable qui se voit et s'exprime à travers toute chose, qu'on ne voit donc ici et maintenant qu'en image. S. Paul toujours.[14] Maintenant l'image de l'invisible, après la vision face à face. Temporalités bien distinctes : maintenant le miroir, après l'abandon du miroir pour la vision de la face. Temporalité et possibilité humaine clairement établies par toute la tradition paulinienne et augustinienne : la vision béatifique qui est le face à face avec la divinité est réservée au futur.

Tout cela, les temporalités distinctes, le voir l'invisible uniquement à travers le miroir du créé, l'interdit asséné à Moïse, l'impossibilité de voir la face et vivre, certains mystiques le renversent. Et disent, avec Jacob, « J'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve » (Gn 32,31), semblant contredire le « Tu ne peux voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre » (Ex 33,20) de l'Exode.

« J'ai vu »

Le « J'ai vu Dieu face à face », problématique sur le plan théologique et néanmoins réaffirmé par de nombreux mystiques, pose de manière plus large la question de la vision divine ou mystique. Mystique, il convient d'abord de s'arrêter un instant sur le terme, dont la signification varie au cours des siècles. Mystique est d'abord synonyme d'intérieur, ce même intérieur invisible et mystérieux où resplendit l'image divine. Mystique chez Origène désigne ainsi par exemple l'accomplissement spirituel, intérieur des épisodes racontés dans l'Ancien Testament. Le passage de la mer rouge et autres événements adviennent dans l'être (*omnia complentur in te secundum mysticam rationem*).[15] De même, à la signification littérale, extérieure, des Écritures, s'adjoignent ses significations symboliques, intérieures, dites mystiques.[16] Mystique est ensuite une forme de connaissance. Thomas d'Aquin trace la célèbre distinction entre la connaissance rationnelle de Dieu et la *cognitio Dei experimentalis*,[17] connaissance expérimentale et affective, complémentaire à la connaissance rationnelle, à la méditation et à la médiation des Écritures. Pas toujours complémentaire car l'expérience

14 « Nous voyons actuellement de manière confuse, comme dans un miroir ; ce jour-là, nous verrons face à face. Actuellement, ma connaissance est partielle ; ce jour-là, je connaîtrai parfaitement, comme j'ai été connu », I Cor 13,12.

15 Origène, In Jesu Nave, IV, 1 : « Toutes ces choses s'accomplissent en toi d'une manière spirituelle », traduction dans : Origène, Homélies sur Josué, éd. par Jaubert, Annie (Sources Chrétiennes 71), Paris 1960, p. 149.

16 Parmi pléthores d'exemples patristiques et médiévaux, Origène, Commentarium in Cant. Canticorum, I, 2, 7 et I, 6, 2.

17 Thomas d'Aquin, Sum. Theol., II, II, q. 97, a. 92, arg. 2.

peut être donnée et vécue indépendamment de toute connaissance scripturaire. N'importe qui peut faire l'expérience de Dieu et en recevoir une connaissance propre sans avoir jamais entendu ni lu un traître mot des Écritures. À partir de là, l'individu qui fait l'expérience immédiate de la divinité et en tire une connaissance expérimentale et affective se trouve désigner comme « mystique », étymologiquement parent de « mystère ». Le mystique est alors celui qui pénètre le mystère, dans le mystère, dans la lumière inaccessible.

Cette expérience qui transforme le sujet et souvent transforme son rapport à la tradition, prend plusieurs formes, notamment le ravissement, l'extase, la vision corporelle, spirituelle, intellectuelle pour reprendre la tripartition augustinienne[18] qui sous-tend la théologie scolastique et se retrouve dans de nombreux récits visionnaires de même que dans divers écrits théoriques, comme ceux de David d'Augsbourg dont traite la contribution de René Wetzel. Elle est transcrite dans les livres de visions et révélations écrits ou dictés à un tiers que les hommes et surtout les femmes rédigent essentiellement à partir du XII[e] siècle – Hildegard von Bingen, Elisabeth von Schönau, Richalm von Schöntal (objet de la contribution de Jean-Claude Schmitt).

La représentation insinuée

La vision constitue un des points culminants de l'expérience de Dieu. Théorisée par les philosophes juifs et chrétiens, parente des rêves, elle fait partie des prophéties.[19] Dans sa division des charismes, Thomas d'Aquin débute par la prophétie et ses divisions citant les sept types de prophétie énumérés par Isidore de Séville dont l'extase, la vision, le rêve et la voix venue du ciel. Tous sont des grâces charismatiques et touchent à la connaissance (alors que d'autres charismes ont trait à la parole ou aux œuvres). Et cette connaissance a pour objet les événements futurs, les réalités divines (objets de la foi – que tout chrétien est tenu de croire – ou mystères réservés, objets de la sagesse) et les substances spirituelles (anges et démons, donc capacité du discernement des esprits).[20] Concernant la vision, Thomas reprend la classification augustinienne et explique que, dans la vision, Dieu s'insinue dans l'âme et, par une divine représentation, fait voir à l'individu tout ce qu'Il veut qu'il voie par le regard du corps, par l'imagination ou par le regard intérieur ; lui fait entendre tout ce qu'Il veut qu'il entende par l'oreille du corps, par l'imagination ou par l'oreille intérieure[21] – souvent il fait voir et fait entendre simultanément, ce sont toutes les visions où les éléments visuels s'accompagnent de bruits, paroles, musiques comme en témoigne parfois l'iconographie même, telle la miniature du Christ qui apparaît au sujet jouant

18 Augustin, De Gen. ad litt., XII, 7, 16, mais plus largement de XII, 2, 3 à XII, 12, 26.
19 Isidore de Séville, Etymologies, VII, 8 ; Maimonide, Guide des perplexes, II, XLIV sur les prophéties reçues durant les visions (notamment auditives) et durant les rêves ; II, XLV sur les onze degrés de prophétie.
20 Thomas d'Aquin, Sum. Theol., II, II, q. 171.
21 Ibid., II, II, q. 174, a. 1.

d'un instrument à cordes analysée dans le présent volume par Barbara Fleith ou telles les miniatures, gravures et peintures de l'ange musicien apparut à François d'Assise ; la question de la dévotion ou d'une peinture mystique franciscaine sera, elle, traitée par Nicolas Bock, alors que l'incarnation sonore dans ses relations secrètes avec l'intelligible sera au centre de la recherche de Brenno Boccadoro.

Montrer l'invisible prend alors une nouvelle signification, ce n'est plus l'Invisible qui se montre dans son image ni à travers ses images, ce n'est plus l'Invisible dont l'être cherche en lui l'image ni sa découverte de l'image originaire une fois toutes les images extérieures éliminées, ce n'est plus l'Invisible qui se voit dans toutes les composantes du monde ni l'invisible intériorité de l'être parlant extériorisée dans le langage. Dans la vision mystique, l'Invisible montre tout ce qu'Il veut aux divers regards – corporel, spirituel, intellectuel – de l'être. Il arrive même que l'invisible se montre (« J'ai vu Dieu face à face »).

Néanmoins, parce que la source de la représentation est invisible, une question essentielle sera celle de son origine. Est-ce effectivement Dieu qui s'insinue dans l'âme par une représentation ou serait-ce le diable, entité spirituelle, invisible sauf s'il décide d'assumer un corps – de chat noir, d'humain au pied tordu et autres manifestations standards du malin ? La vision peut en effet être divine ou diabolique et la question du discernement des esprits dont parle déjà S. Paul est centrale (I Cor 12,10).[22] Cette dernière intéresse les philosophes, les théologiens et les médecins – le corps et l'imagination peuvent être troublés par quelques herbes et fumées hallucinogènes provoquant des visions qui n'ont rien ni de divine ni de diabolique, mais relèvent d'une altération naturelle. Le discernement demande des techniques et l'établissement de signes distinctifs pour saisir l'origine des visions, à son tour garante de leur contenu (vérité/mensonge). Un savoir se bâtit qui veut que le pouvoir ecclésiastique pénètre dans l'invisible des visions intérieures et en détermine la provenance.

Un autre montre quelque chose – nous reviendrons sur ce quelque chose – et parle à travers la vision, mais qui est cet autre ? La folie, l'hallucination, le bon Dieu, le mauvais diable ? Le mystique est au long de l'histoire tantôt confondu avec le fou, sa raison étant aliénée mais en Dieu, tantôt avec le démoniaque, son corps paralysé durant l'extase, ses yeux révulsés durant les visions brouillent les frontières. L'autorité devra se baser sur les signes et regarder de près au cas par cas analysant la vie – vertueuse – de l'individu. Surtout avec la prolifération des visionnaires à partir du XIIIe siècle, siècle où de plus en plus de femmes voient des réalités célestes et en extraient autant de vérités théologiques, voire même s'en servent pour affirmer des nouvelles pratiques liturgiques (que l'on pense à Brigitte de Suède). Ce qui conduira, aux siècles suivants, à divers traités sur le discernement, à partir du ‹ De distinctione verarum visionum a falsis › (1401) de Jean Gerson et du ‹ Formicarius › (1475) du dominicain Johannes Nider sur la distinction entre révélations divines et révélations diaboliques (lib. III, chap. 8).

22 Augustin, De Gen. ad litt., XII, 13, 28 ; ibid., 14, 29 sur les visions diaboliques et divines.

Au fond inaccessible à soi-même et à l'intériorité qui se révèle dans les signes extérieurs – mots, gestes, regards, pleurs : langage des paroles, langages du corps – s'ajoute, à la manière d'un don ou d'une grâce, l'ensemble des visions qui se présente au regard corporel, à l'imagination ou à l'intellect. Un autre niveau du rapport mystique, langage, image s'y dessine.

La parole qui se voit. Le langage dans les visions mystiques

Celui qui insinue un message en l'être peut user de tous les sens intérieurs ou extérieurs du sujet. Néanmoins, les deux sens supérieurs, la vue et l'ouïe, sont privilégiés, bien que l'odorat soit également présent dans les descriptions de visions : bonne odeur du Christ, parfum de l'aimé.e sur le modèle du ‹ Cantique des cantiques ›, puanteur des régions infernales sont le double olfactif des douces mélodies divines et des hurlements cacophoniques des apparitions diaboliques, des mots doux ou des mots vulgaires, des paroles saintes ou des paroles blasphématoires que prononce l'esprit divin ou malin à l'esprit du sujet.

Lorsque, dans la vision mystique, Dieu parle à l'être, se réactualise chaque fois le dialogue de Moïse avec Dieu. Moïse ne le voit pas – même s'il demande à Dieu de se montrer (Ex 33,13), la vision face à face est destinée et réservée à l'éternité – mais ils se parlent face à face (Ex 11,17), de manière secrète et ineffable, précise Augustin.[23]

Certains théoriciens de la locution divine – thème qui occupe les théologiens depuis les Pères et que la scolastique continuera à chérir – posent un constat qui nous intéresse particulièrement dans ce cadre. Ils notent en effet que lorsque Dieu parle au sujet, il use d'un langage qui se fait le plus proche possible de l'image. Il y a là, dans les considérations théologiques sur la locution divine, un ensemble de réflexions utiles pour penser les particularités des paroles reçues par le sujet durant les visions mystiques et pour expliquer le recours aux images verbales dans la description de ces dernières. Les paroles visionnaires offrent l'occasion aux théologiens de se pencher sur les distinctions entre mot et image, entre langage parlé et langage imagé essentiellement en termes de temporalité et de performativité.

Grégoire le Grand, qui, comme d'autres, réfléchit sur la locution divine le dit de manière efficace dans les ‹ Moralia in Iob ›, lues et relues au Moyen Âge :

> Dei locutio ad nos intrinsecus facta videtur, potius quam auditur, quia dum semetipsam sine mora sermonis insinuat, repentina luce nostrae ignorantiae tenebras illustrat.
>
> La parole que Dieu nous dit intérieurement se voit donc plutôt qu'elle ne s'entend, parce que, se communiquant sans la lenteur inhérente au langage, elle illumine soudain de sa lumière les ténèbres de notre ignorance.[24]

23 Augustin, De Gen. ad litt., XII, 27, 55.

24 Grégoire le Grand, Moralia in Iob, XXVIII, 2, traduction dans : Morales sur Job, éd. par Les moniales de Wisques (Sources Chrétiennes 476), Paris 2003.

La parole humaine était la possibilité de montrer l'intériorité au-dehors, la parole divine qui se voit illumine du dedans le dedans. La force de la parole, au fondement de la parole créatrice et rédemptrice, acquiert une dimension de performativité individuelle qui s'inscrit dans l'intimité du sujet. Ni parole créatrice ni parole des Écritures, la parole qui se donne à un seul individu, récupérant la performativité créatrice de la première et le pouvoir transformateur de la seconde, génère l'action dans le sujet qui la reçoit/perçoit (« Pour l'esprit de Dieu nous parler c'est, pour ainsi dire, nous pousser par une force secrète à agir », dit Grégoire dans le même paragraphe). Outre son pouvoir actif, cette parole insinuée, comme toute vision mystique communiquée au regard d'un sujet choisi, porte en elle un pouvoir cognitif nouveau. Nouveau à double titre : par le contenu et par la forme de la connaissance qui tous deux dépassent, sans la contredire, la rationalité humaine. La nouvelle connaissance est immédiate : d'un seul coup l'être illuminé est instruit. L'immédiateté du savoir se substitue à la médiation de l'apprentissage et à la temporalité discursive pour en rendre compte. Ce qui posera le problème du comment dire ce soudain d'une connaissance divine, problème redoublé lorsqu'il s'agit des secrets divins, thème qu'aborde la contribution de Andreas Keller qui analyse les vocables et catégories du ‹ soudain › mystique.

Au sein des questions sur la parole visionnaire, Grégoire analyse le mode de connaissance par l'ouïe – fondamentale pour le chrétien dont la foi lui vient, comme dit S. Paul, *ex auditu*, par l'écoute des Écritures – et ses différences par rapport au mode de connaissance par la vue – impossible pour les réalités spirituelles et ultra-terrestres.

> Nam quia auditus ea quae ad se fiunt non simul omnia dicta comprehendit, quippe qui et causas per verba et particulatim verba per syllabas percipit, visus autem noster in eo quod se dirigit, totum subito et simul apprehendit.

> L'ouïe, en effet, ne saisit pas d'un seul coup tout ce qu'on lui dit : elle perçoit le sens par les mots et chaque mot séparément par les syllabes qui le composent. Notre regard, par contre, appréhende d'un seul coup et dans son ensemble l'objet sur lequel il se dirige.[25]

Nous sommes là au cœur des problématiques mystique, langage, image et nous en saisissons à travers ce passage patristique un des fondements théoriques. Grégoire, après avoir posé l'immédiateté et la performativité du parler divin dans l'expérience mystique en vient à le distinguer de la parole humaine et de la perception visuelle.

S'élabore petit à petit un modèle linguistique dégagé des contraintes de la parole : le temps et sa lenteur, les mots et leur fragmentation. Au centre des distinctions se trouve bien le ‹ soudain ›, muté en ‹ d'un seul coup ›, parent de l'unité, donc parent de l'unité de l'image et de son immédiateté perceptive. Ce que souligne Grégoire, et que reprendront de manière plus ou moins structurée de très nombreux écrits médiévaux hagiographiques et visionnaires, ce sont les limites du langage humain et les possibilités du langage divin de se faire image, possibilités que le langage humain

25 Grégoire le Grand (note 24), XXVIII, 2.

pourra imiter pour dépasser ses limites. À ces limites, nous verrons diverses réponses apportées dans les narrations de l'expérience mystique. Toutes tendent à dépasser la fragmentation et la temporalité, à se rapprocher de l'unité et de l'immédiateté et tendent dès lors à se faire image au sein du langage verbal. Ce sont les théorisations dyonisiennes de la métaphore, les mille images verbales, figures et autres analogies qui peuplent les récits mystiques et, enfin, les possibilités du langage poétique.

L'immédiateté de la vue et la profondeur de l'écoute se rejoignent en une seule et même perception de la parole qui se voit. C'est ce qu'on retrouve en filigrane lorsque Angela da Foligno, comme bien d'autres, cherche des paroles plus claires, plus lumineuses pour dire ce qu'elle a vu.[26] Et ce qu'elle a vu, ce que Dieu a montré dans la vision mystique, peut être n'importe quelle réalité spirituelle et céleste.

Le théâtre intérieur. L'iconographie des visions mystiques

Dans la vision, Dieu se montre ou montre toutes les réalités qu'il veut en paroles ou en images. En image, il montre de tout, les âmes au paradis, les tourments de l'enfer, la cour céleste au grand complet. Quand il montre les âmes au paradis, il rassure le sujet sur son propre sort et nourrit l'espérance, incite le sujet à proclamer la béatitude des âmes sauvées ou le console au sujet d'un défunt lui indiquant que ce dernier vit dans les joies éternelles. Même but édifiant et visée didactique dans les visions des âmes au purgatoire ou en l'enfer : le visionnaire diffusera la connaissance reçue incitant ses confrères, ses consœurs, ses fidèles à se comporter afin de ne pas subir les atrocités vues au sein de la vision.

Que ce soit dans les hagiographies ou les livres de visions et révélations, plus la précision iconographique de ce qui se joue sur la scène du théâtre intérieur est grande, plus la vision se fait le miroir des peintures et fresques contemporaines des récits visionnaires. La scène intérieure où se déroule le monde de l'au-delà dédouble les scènes extérieures, des peintures sacrées ou des théâtres religieux baroques. Pour entrevoir combien la profusion de détails iconographiques fait des récits visionnaires une source pour l'histoire de l'art, il suffit de prendre en main les récits d'Elisabeth von Schönau, de Chiara de'Bugni da Venezia ou de Giovanna Maria della Croce – trois exemples qui parcourent les XIIe, XVe et XVIIe siècles. Toutes décrivent un théâtre riche de personnages, décors, costumes, dialogues entre la protagoniste et les membres de la cour céleste, Vierge et Christ compris. Ce qui n'est pas sans poser de problèmes car s'y joue la question de la légitimité et de l'autorité. Surtout que la vision peut être celle d'un ange, d'un personnage de la cour céleste, du Christ, mais aussi des mystères de la Trinité, voire du visage divin.

---

26 Cf. Angela da Foligno, Memoriale, IV, 33, 1, dans : La letteratura francescana, éd. par Santi, Francesco, t. 5 : La mistica, éd. par eadem et Lullo, Raimondo (Scrittori greci e latini), Milano 2016.

La vision du visage divin

Avec la vision du visage divin, une brèche théorique s'ouvre dans la tradition théologique et dans le rapport à l'invisible. C'est Hadewijch d'Anvers qui raconte dans sa treizième vision avoir vu la face divine et tout ce qu'elle contient avant de dresser une liste des individus ayant atteint la perfection spirituelle dont nombre d'entre eux ont reçu la vision béatifique sur terre.

Le mystique renverse la temporalité de S. Paul (maintenant le miroir, après le face à face ; maintenant la foi, après la vision – II Cor 5,6–7) et dépasse l'interdit posé à Moïse qui ne peut voir la face et vivre. Et voit non seulement que Dieu est mais ce qu'il est. Comme S. Paul ravi au troisième ciel qui entendit des paroles qu'il ne lui est pas licite de répéter parce que, dit Thomas d'Aquin, ce qu'il a vu et entendu concerne l'essence de Dieu.[27]

À partir de ce moment-là, nous sommes environ en 1240, un changement substantiel s'opère : la possibilité de la vision béatifique ici et maintenant. Tant et si bien qu'un siècle plus tard le pape Benoît XII (en 1336) devra se prononcer au niveau doctrinal réaffirmant avec S. Augustin l'impossibilité de la vision béatifique sur terre.

Le récit de l'expérience de la vision de Dieu ne se limite pas au milieu des béguines, Angela da Foligno, tertiaire franciscaine ne dit pas autre chose : *Ex qua pulchritudine datur michi intelligere certitudinaliter quod video Deum sine aliquo dubio.* (« Par cette beauté, il m'est donné de comprendre avec certitude que je vois Dieu, sans aucun doute. »).[28]

L'interdit de voir Dieu est aboli, ce qui est traditionnellement réservé à l'éternité descend dans le temps, comme lorsque Jean de la Croix, qu'évoquera Yves Hersant dans sa contribution sur Bill Viola qui dit que la vie éternelle a été goûtée sur cette terre.[29] Si les Écritures affirment que « le règne de Dieu est au milieu de vous » (Lc 17,21), il est du ressort du mystique de le redire en réunissant l'ici et le là-bas en un seul lieu qui est le lieu incarné de son expérience. L'expérience a été faite, tout doute est exclu, le vécu parle (c'est bien pour cela qu'une autre mystique contemporaine d'Angela da Foligno, Marguerite Porete, ne pourra rétracter ses dires, ce serait nier un vécu). Et cette expérience, la puissance de représentation et d'évocation de la vision, transforme la relation du sujet aux images, à un double niveau.

Les peintures visionnaires

D'un côté, les mystiques cherchent parfois à peindre ou faire peindre ce qu'ils ont vu. Tentative qui, si elle réussissait, magnifierait le statut même de l'image capable de rendre – de donner à la vue de tous – la vision mystique. Tentative donc de transposer la vision mystique dans le médium qui lui serait le plus proche, de rester dans

---

27 Thomas d'Aquin, Sum. Theol., II, II, q. 175, a. 3
28 Angela da Foligno (note 26), III, 26, 6 ; cf. ibid., 25, 13.
29 « Que a Vida eterna sabe ! », Jean de la Croix, Llama De Amor Viva, canción 2.

la sémantique de l'image, de traduire l'image intérieure en image extérieure espérant que cette transposition soit plus fidèle à l'expérience originale que celle opérée par le langage des mots.

Ce sont les images qui illustrent les livres de visions – des codex d'Hildegard von Bingen au ‹ Liber Novus › de Carl Gustav Jung – les images des visions racontées dans la ‹ Vie › de Suso – à analyser en parallèle aux réflexions du dominicain sur la place des images dans la progression spirituelle et à l'usage du langage figuré chez Suso tels qu'analysés dans la contribution d'Ingrid Fabre et Agnès Giuderdoni –, la peinture du Verbe enfant par Caterina da Bologna, le dessin de Jean de la Croix qui met en forme la poésie du ‹ Mont Carmel ›. Les témoignages de mystiques peignant durant leurs extases et visions mystiques sont une variante de cette recherche iconographique. Les textes s'y référant représentent des sources encore largement inexplorées pour comprendre la dynamique du passage de la vision à l'image et la question des phénomènes surnaturels dont la qualité divine se donne dans l'extraordinaire de la mise en œuvre même de l'acte de peindre. Que l'on pense à la ‹ Vita della madre suor Maria Maddalena de' Pazzi fiorientina › de Vincenzo Puccini qui compte un chapitre « Come in ratto fa lavori di mano, dipinge e altre cose senza lume elementare ».[30]

Ce sont aussi, mais à un degré différent, les tentatives par les tiers de rendre l'instant et le contenu de la vision ou de l'extase mystique qu'il s'agisse de la vision de S. Augustin de Carpaccio à S. Giorgio degli Schiavoni à Venise, de l'extase de S. Thérèse du Bernini à S. Maria della Vittoria à Rome, des nombreux tableaux de S. Cécile ou de S. Marie Madeleine en extase à l'écoute du chant des anges. Le langage des dessins, peintures, fresques, sculptures tente de fixer l'instant de l'expérience. Les narrations textuelles fixent l'instant dans les mots, théoriques, narratifs, métaphoriques, poétiques ; les narrations picturales dans la matière.

Le tableau qui représente l'omnivoyant (*omnia videntis*) décrit dans le ‹ De visione Dei › (1453, cf. ‹ Praefatio ›, 2) de Nicolas de Cues constitue une autre variante de cette recherche – auteur de référence pour la contribution de Wolfgang Christian Schneider sur la visualisation de l'invisible dans ‹ L'Agneau Mystique › de Jan van Eyck, peintre également au centre de la contribution de Delphine Rabier qui interroge, elle, ‹ La Vierge au chanoine van der Paele ›. L'image d'un visage qui suit du regard tous les spectateurs indépendamment de leur nombre et de leur position dans la salle offre une expérience sensible de la providence divine, d'un Dieu qui crée par son regard, par son voir omniprésent qui est son être, et qui appelle l'être à le regarder. Le tableau permet l'expérience sensible d'une image du regard de l'Invisible.

30 Vincenzo Puccini, Vita della madre suor Maria Maddalena de'Pazzi fiorientina, Firenze 1609, p. 142.

L'insignifiance des images

D'un autre côté, qui a vu l'humanité et la divinité du visage se refuse à voir des tableaux du Christ : les représentations sont insignifiantes, un rien par rapport à ce qui a été vu sans médiation de toile, pinceau et couleur extérieure aucune. En cela, les textes mystiques à la première personne ou à la troisième, qu'il s'agisse de la narration des visions ou de la théorie scolastique questionnent le dépassement de toute image et de toute représentation en ce que les images sont médiations. C'est Angela da Foligno qui ne trouve plus de support à la méditation dans les images de la Passion car elle a vu Dieu sans médiation.[31] C'est Maître Eckhart qui théorise l'idéal d'abandon de toute image extérieure et intérieure car toute image est médiation. L'image sert d'outil au même titre que la musique, l'idéal sur le chemin vers la perfection spirituelle est de n'avoir plus besoin d'aide à la contemplation. L'abandon des images et aussi l'abandon de l'image de soi ou du soi à image de Dieu – Ingrid Falque et Agnès Guiderdoni s'arrêteront sur le processus d'*Entbildung* chez Eckhart – en ce que l'être tend à être Dieu. Le point culminant de cette perfection se traduit par l'union mystique et la vision de la face.

Évidemment, celui qui a vu la face et tout ce qu'elle contient qui est la plénitude du monde et de soi, le tout du monde, passé, présent, futur et le tout du soi, a une conscience aiguisée de la vacuité des mots pour dire le plein du monde, de soi, de Dieu. Dire quelque chose de l'expérience intérieure sera toujours un dire inférieur à ce qui fut, un dire moindre et un mal dire. Or mal dire, c'est maudire. Et maudire, c'est blasphémer. Donc dire l'expérience de Dieu, est un blasphème : un classique de la relation entre vision divine et récit de la vision.[32]

Le langage incompris

Pour rendre compte de ce qu'ils ont vu, les mystiques cherchent des mots qui, comme les mots divins, puissent dépasser les limites du langage ordinaire, l'objet de leur discours étant extraordinaire. À partir de là, les techniques de langage évoquées ci-avant et la conscience qu'ils ne seront pas compris. Grande constante dans la littérature mystique, le sujet narrant sait qu'il ne peut pas bien dire et qu'il sera mal lu. Augustin dessinait déjà la tension entre la conscience qu'il vaut mieux se taire, car de l'ineffable on ne peut rien dire de ce qu'il est, et la nécessité de dire pour l'élévation d'autrui et pour témoigner d'une grâce reçue. L'injonction des Actes des Apôtres « Nous ne pouvons pas nous taire sur ce que nous avons vu et entendu » (Act 4,20) est

---

31 Cf. p. ex. Angela da Foligno (note 26), V, 37, 46.

32 De manière exemplaire : *Et omnia ista quae modo dico sunt ita male dicere et minus dicere quod est blasphemare illa*, ibid., IX, 98, 10.

à concilier avec S. Paul qui, en extase, entendit des paroles qu'il ne lui fut pas permis de communiquer (II Cor 12,4).

Au XVIIe siècle, Giovanna Maria della Croce, objet de la contribution d'Alessandro Vetuli, répète cette même tension qui habite le sujet parlant :

> Vorrebbe l'anima in questo grado tacere e parlare, tacer perché passasse li divini secreti nell'intimo dell'anima sua, parlare perché fosse glorificato Dio e per tirar anime a gustarlo e possederlo.[33]

> L'âme voudrait à ce stade se taire et parler, se taire pour que les divins secrets demeurent dans l'intimité de son âme, parler pour que soit glorifié Dieu et pour amener les âmes à le goûter et le posséder.

La solution augustinienne à l'alternative entre dire et se taire plaçait la musique comme langage de l'ineffable – objet du volume ‹ Mystique, langage, musique : dire l'indicible au Moyen Âge › (Reichert 2019). Quoi qu'il en soit, qu'il oscille entre parler et se taire ou qu'il jubile en prononçant une parole ou un chant inintelligible, il sera mal compris. Cela tient tant à sa manière de parler qu'au contenu de ce qu'il dit. L'expérience mystique, notamment la vision mais aussi les extases, comme certaines théorisations de l'union divine qui sortent du langage scolastique est rendue à travers un langage qui diffère du langage ordinaire. À nouveau, Giovanna Maria della Croce en témoigne de manière exemplaire par cette petite phrase lapidaire : « La majorité ne comprend pas le langage céleste de cette âme ».[34] Langage céleste : c'est bien cela le nœud de la question de l'intelligibilité des dires mystiques. Marguerite Porete a payé cher l'incompréhension des formes et des contenus des écrits mystiques qui ne se réfugient pas derrière les visions et révélations.

D'un côté l'incompréhension, de l'autre le constat de l'ineffabilité de l'expérience. Parfois, l'insistante répétition de leur relation : inénarrable car incompréhensible, comme le souligne mainte fois Marguerite d'Oignt (†1310) rapportant les visions de Béatrice d'Ornacieux dans son hagiographie (ne pouvoir ni raconter, ni comprendre ; ni penser, ni mettre en figure ; ni dire ni faire entendre mais, comme porte de sortir, inventer des images impossibles, objet de la contribution de Sergi Sancho Fibla). Parfois, inénarrable car excessif comme chez Caterina da Bologna, entre mille autres exemples :

> Voglio raccontarvi, figliole, della visione che ebbi durante la mia malattia. Mi sono ritrovata in un prato di così meravigliosa bellezza, che non esiste linguaggio umano capace di esprimerla.[35]

> Je veux vous raconter, mes filles, la vision que j'eus durant ma maladie. Je me suis retrouvée dans un pré d'une beauté tellement merveilleuse qu'il n'existe pas de langage humain capable de l'exprimer.

---

33 Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro settimo a laude di Dio, éd. par Caselle Bise, Maria Teresa (La mistica cristiana tra Oriente e Occidente 25), Firenze 2017, p. 18.

34 « La maggior parte non intende il linguaggio celeste di quell'anima », ibid., p. 27.

35 Bembo, Illuminata, Ristretto dello Specchio dell'Illuminazione (Serafica 4), Ferrara 1978, XI.

À cette rhétorique classique qui souligne les insuffisances du langage pour rendre compte du voyage – visionnaire ou extatique – mystique, plusieurs réponses sont apportées, du langage céleste aux stratégies du discours qui cherchent à se rapprocher des caractéristiques de l'image, celles-là même que Grégoire le Grand voyait dans la locution divine.

Le langage obligé et les images verbales

Mettons de côté les visions prophétiques (Hildegard von Bingen) où le sujet, simple écrivant, reçoit de Dieu les mots pour dire sa vision.[36] Dieu montre, le sujet voit, Dieu dicte l'interprétation de ce qu'il montre, le sujet écrit. Ou mieux, il recopie les mots dictés par Dieu. C'est Umiltà di Faenza : « Tu es le maître qui dicte, je suis tes paroles ».[37] La question de la traduction de ce qui est vu en mots, du passage et donc de la transposition, de la traduction qui est toujours trahison ne se pose pas. On peut s'interroger sur l'utilité socio-politique et sur l'instrumentalisation de la vision et de la voix divine, mais c'est une autre question.

En revanche, la narration des visions mystiques, comme celle des visions oniriques et en général de toute expérience pose la question du langage, qui ne peut être qu'interprétation et pâle reflet du vécu. On transpose toujours dans les mots, les images intérieures, les images des rêves et des visions, les mouvements intérieurs de l'être.

La recherche d'un langage qui puisse ne pas trop trahir l'inexprimable fait partie intégrante de la pensée philosophique et théologique dès l'aube de la chrétienté. Le Ps.-Denys offre le vocabulaire et l'assise méthodologique pour parler de ce qui échappe à la rationalité, de l'inaccessible lumière et de ce qui y habite, pour comprendre qu'en parler par métaphore est le meilleur moyen car tout mot mis sur l'incompréhensible n'est qu'une image pour décrire ce que la rationalité ne peut saisir. Il théorise donc la valeur et les limites du langage métaphorique.

Depuis, la théologie mystique théorise l'ineffable que les mystiques ou leurs scribes racontent récupérant la conscience néoplatonicienne des limites du langage pour parler de l'Un. Dans l'expérience de cet Un, l'union, l'extase, le ravissement aliènent le corps et le langage, évacuent les médiations, plus d'images, de mots, d'Écriture, mais l'individu, revenu à soi, doit retourner au langage pour raconter ce qui fut. Plotin puis

---

36 [...] *est vox de caelo ad me dicens : O homo fragilis* [...] *dic et scribe quae vides et audis* (« Et une voix du ciel me dit : Oh fragile créature [...] dis et écris ce que tu vois et entends »), Hildegard von Bingen, Scivias, incipit, 8–1, dans : Scivias, éd. par Führkötter, Adelgundis (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 43 et 43A ; Scivias III), Turnhout 1978.

37 *Tu vero es magister causa dictandi. Ego autem sum verba*, Umiltà di Faenza, serm. VII, 21, dans : Sermones. Le lezioni di una monaca, éd. par Montuschi, Lea et Ricci, Luigi G. (Edizione nazionale dei testi mediolatini, Ser. 2), Firenze 2005, p. 137.

les Pères l'avaient déjà très clairement en tête : « Au moment du contact on n'a ni le pouvoir ni le loisir de rien exprimer : c'est plus tard que l'on raisonne sur lui ».[38]

Le mystique sait qu'il doit dire ce qui fut, pour s'éclairer soi-même – il y a là une dimension analytique du récit mystique qu'évoquera ma contribution sur l'herméneutique de l'image intérieure – et pour éclairer les autres, pour transmettre la connaissance à des fins, classiques, d'édification du prochain. Et, pour pallier les insuffisances du langage, il invente : des métaphores, des images verbales, un langage céleste, un langage poétique – l'« écrire en montrant » de Giovanna, variante de la locution divine imagée de Grégoire le Grand ci-dessous citée, analysé par Alessandro Vetuli, l'invitation à une lecture imagée et le langage figuré chez Suso analysés par Ingrid Falque et Agnès Guiderdoni par exemple. Parfois un langage poétique donné durant l'expérience de la divinité comme chez Giovanna Maria della Croce qui compose des vers en extase. Les poèmes insérés parmi ses livres de révélations tirent leur origine d'un ravissement sur-humain, comme l'écrivant des visions prophétiques et comme les peintures peintes en extase.[39] Le plus souvent, un langage poétique qui tend à dépasser les limites du langage en prose, telles les *canciones* de Jean de la Croix faites d'une autre matière linguistique que les déclarations les accompagnant. L'histoire est connue. Jean de la Croix compose des poésies, les sœurs lui demandent de les interpréter, il se prête au jeu mais met en garde : les mots explicatifs n'expliquent rien ou presque.

> Sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se puedan bien explicar.[40]

> Ce seroit ignorance de penser que les verves amoureuses en l'intelligence [mystique] (comme celles de cet Ode) se peussent bien expliquer de paroles.[41]

Le langage poétique renferme une infinité de signifiés qui déborderont à jamais, à l'infini, du cadre que pourront leur donner les mots communs (*palabras*). Et c'est justement parce que les mots de la chanson débordent à l'infini qu'ils contiennent les dires d'amour. Lieu de la langue originaire, la *canción* sanjuaniste est aussi, dans son débordement, le lieu où éclosent les images verbales: analogies, figures, comparaisons (*semejanzas, figuras, comparaciones*) – les exemples médiévaux ici présentés en regorgent, de ceux analysés par Sergi Sancho Fibla à ceux du corpus de Barbara Fleith et de Robert Gisselbaek se concentrant sur la métaphore de la lumière chez

---

38 Plotin, Ennéades, V, 3, 17, dans : Ennéades V. Texte, éd. par Bréhier, Émile (Collection des universités de France. Série grecque 62), Paris 1931.

39 « Il primo giorno dell'anno 1645, in rato, dopo la santissima comunione, composi li seguenti versi », Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro Quinto a laude di Dio. éd. par Casella Bise, Maria Teresa (Mistica cristiana tro Oriente e Occidente 23), Firenze 2015, p. 33.

40 Jean de la Croix, Cántico Espiritual, Prológo 1, dans : Obras completas, éd. par Ruano de la Iglesia, Lucinio (Biblioteca de Autores Cristianos), Madrid 1989.

41 Jean de la Croix, Cantique d'amour divin […], éd. par Gaultier, René, Paris 1622, Prologue, pp. 1–2.

Heinrich von Neustadt (†1312). Image à saisir par l'intellect et par le regard, ce dernier, dit Jean de la Croix en introduction au ‹ Mont Carmel ›, doit « entendre et voir » (*entienda y vea*) les mots de la chanson comme si le fondement de toute parole interprétative, la substantifique moelle de ce qui sera dit, doit pouvoir être embrassé du regard – au cœur du trinôme mystique, langage, image : écho aux mots divins qui se voient plus qu'ils ne s'entendent chez Grégoire le Grand. Images à interpréter en prétendant en épuiser le sens comme toutes les images extérieures ou intérieures, visuelles ou sonores, picturales ou littéraires. En cela, dans les chansons, le langage poétique rejoint le langage de l'Esprit qui, dans le texte biblique pris comme modèle et référence des étrangetés linguistiques, s'exprime par d'insolites figures littéraires. Langage poétique, images verbales, métaphores bibliques contiennent au mieux l'excès – l'excessif pour la raison humaine, l'abondance amoureuse et divine, le trop plein du vécu : « L'Esprit Saint ne pouvant faire comprendre l'abondance de sens par des mots communs et usuels, il dit les mystères à travers d'étranges figures et ressemblances »,[42] c'est bien cela que réactualisent toutes les inventions de la langue mystique.

Ce qui ne veut pas dire que le langage poétique imagé et métaphorique n'ait ses limites. En effet, si le poème et les images verbales débordent toujours des mots communs, le réel, l'expérience, déborde toujours du poème : « Tout ce qui peut être dit en cette chanson est moins que la réalité ».[43] Le langage poétique invente au-delà des mots ordinaires un langage pour dire l'expérience extraordinaire, mais être sera toujours plus que dire comme voir sera toujours plus que ce que l'on peut dire de ce qui est vu. Intrinsèque inadéquation du langage pour rendre compte du réel que redécouvrent au fil de l'histoire les mystiques dans l'expérience. Angela da Foligno parmi d'autres l'avait déjà compris longtemps avant Jean de la Croix: « Mais qu'est-ce que tout ce que je dis auprès de la réalité ? ».[44] Rien. Ou presque. Et plus l'expérience – n'importe quelle expérience – est totale et totalisante, plus les mots montrent leur limite. Or l'expérience mystique est éminemment totale. Elle prend et elle passe par les viscères du corps et de l'âme, elle embrasse et embrase les cinq sens extérieurs et intérieurs offrant une compréhension supra-rationnelle plus profonde, plus pleine, de soi, du monde et de Dieu – les expériences de Richalm analysées par Jean-Claude Schmitt sont à cet égard exemplaires. C'est aussi là que le sujet passe de la vision à la non-vision comme perfection de connaissance.

---

42 « No pudiendo el Espíritu Santo dar a entener la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas », Jean de la Croix (note 40).

43 « Todo lo que se puede en esta canción decir es menos de lo que hay », Jean de la Croix, Llama De Amor Viva, canción 3, declaración 8.

44 *Et nihil dicimus de omnibus istis in comparatione quod sunt ?*, Angela da Foligno (note 26), IV, 147.

Ne plus rien voir – tout voir

La prise de conscience de la non adéquation du langage pour dire ce qui a été vu débouche enfin sur la valeur de la négativité du discours théorisée par le Ps.-Denys sur les traces néoplatoniciennes. Dire de ce qui ne peut être dit, ce qu'il n'est pas, est déjà plus satisfaisant que de penser pouvoir dire ce qu'il est, car il n'est que lui-même, d'une essence inconnaissable. Dire qu'il n'est pas corps, qu'il n'est pas amour, qu'il n'est pas vérité est libérer Dieu de toutes les images qu'on lui colle, de toutes les déterminations qui enferment l'infini dans un mot ou une image finie, qui excluent celui qui contient tout, car toute détermination exclut et oppose, or Il est celui qui ne connaît pas d'opposition mais les fonde toutes.

Hadewijch, parmi d'autres, décrit ce qui lui arrive alors que, dans l'union mystique, elle se retrouve projetée au-delà d'elle-même, par delà son intelligence, dans l'intelligence divine : « Là je restais perdue, engloutie au-delà de toute intelligence : incapable de rien savoir, de rien voir, de rien comprendre sinon d'être une avec Lui et d'en jouir ».[45]

Ce rien savoir, rien voir, rien comprendre dans l'union divine est le rien de la non-détermination de l'esprit divin que l'être ne peut exprimer que par la négative. Au-delà de ceci et cela, au-delà des aspects déterminés des choses, l'être ne voit plus rien de nommable, il est dans un savoir, une vision, une compréhension totale qui inclut tous les particuliers, toutes les oppositions. Il est dans ce nouveau type de savoir, de vision, de compréhension car, dans l'intelligence en soi, il est l'intelligence en soi, il est Dieu. L'être est devenu par grâce ce que Dieu est par nature, selon la formule classique depuis Maxime le Confesseur (‹ Ambiguum ›, 7) qui sauve tous les mystiques chrétiens de l'accusation de panthéisme. Or s'il est Dieu, il voit comme Dieu voit. Angela da Foligno fait écho à Hadewijch :

> Quadam vice fuit elevata anima et videbam Deum [...]. [...] sed delectatur illo omni bono. Et nichil omnino videbat anima quod narrari possit ore nec etiam corde postea. Et nichil videt et videt omnia omnino.[46]

> Un jour mon âme fut élevée et vit Dieu [...]. Elle jouit en ce tout bon. Et elle ne voyait absolument rien qui se puisse raconter en mots ni même avec le cœur. Et elle ne voit rien et elle voit absolument tout.

Ce qui nous mène à un dernier rapport entre mystique, langage, image qui est le moment où ne rien voir équivaut à tout voir et où le langage métaphorique ou poétique des images verbales comme dire plus parfait de l'expérience fait place à la voie négative du discours.

---

45 Hadewijch, Vision, VI, 74–78, dans : De visioenen van Hadewijch, 2 tômes, éd. par van Mierlo, Jozef, Leuven 1924-1925. Le chiffre romain indique la vision, les chiffres arabes les lignes de la traduction de van Mierlo, traduction française dans : Les visions, éd. par Epiney-Burgard, Georgette, Genève 2000, p. 48.

46 Angela da Foligno (note 26), IX, 83, 1 et 84, 17–18.

L'indétermination est lieu de l'union des opposés, union des opposés qui échappe à la compréhension rationnelle et que vit le mystique dans chacune de ses expériences où Dieu et l'être, l'infini et le fini, se rencontrent. L'union de l'infini et du fini où le fini se découvre soi-même et découvre la divinité est aussi, chaque fois, le retour de l'être à son origine. Avant d'être image. Avant d'être à image de Dieu. Quand l'être et Dieu étaient un. Avant la sortie de l'être humain de sa condition première de non-détermination. Avant qu'il ne quitte la totalité en soi et l'unité originaire. Là où l'être est éternel comme l'Éternel car encore non-né (tout le célèbre sermon ‹ Beati pauperes spiritu › de Maître Eckhart décortique ces thèmes du néoplatonisme chrétien).

L'être qui ne voit rien de déterminé et a abandonné toute image de l'Invisible autant que toute parole, cet être un avec l'Un, le mystique le vit dans l'union. C'est l'« être un avec lui » d'Hadewijch. Là l'être est « rien de moins que ce qu'Il est ».[47] Il ne voit plus Dieu, il est tout ce que Dieu est. Ce qui induit aussi un nouveau regard sur le monde.

Le regard mystique c'est voir les choses à travers Dieu et non voir Dieu à travers les choses.[48] Regard nouveau, renouvelé, à nouveau paradisiaque ici et maintenant qui s'actualise dans l'instant de l'union mystique, préfigure la réunion avec l'origine de la condition *post mortem* et replace l'être dans son état originel. Retrouver le lieu originaire avant d'être image équivaut à rejoindre le fond de l'être, ce lieu sans espace ni temps, où jamais image ne pénétra. Et là, ne rien voir de déterminé, ne rien voir dans l'espace-temps est tout voir dans l'indétermination de l'éternel.

C'est là que s'opère le passage de la pensée rationnelle à la pensée mystique, du regard commun au regard mystique. Le mystique ne nie ni la raison ni le monde. Il dépasse la raison en s'ouvrant aux possibilités de l'au-delà du rationnel et il pose un nouveau regard sur le monde. Plotin déjà :

> L'acte et la faculté de voir ne sont plus la raison, ils sont meilleurs que la raison, antérieurs et supérieurs à elle [...]. Si l'être qui voit se voit lui-même à ce moment, il se verra semblable à son objet, dans son union avec lui-même, il se sentira pareil à cet objet, et aussi simple que lui.[49]

C'est le devenir rien de moins que Lui-même ou comprendre que « toute chose est Dieu en Dieu »[50] d'Hadewijch et la célèbre affirmation de Maître Eckhart dans le sermon ‹ Qui audit me › : *Mîn ouge und gotes ouge daz ist éin ouge und éin gesiht und éin bekennen und éin minnen.* (« Mon œil et l'œil de Dieu ne sont qu'un seul œil, une seule vision, une seule connaissance, un seul amour »).[51] Voir Dieu est être vu par Lui et voir tout ce que l'on voit en Lui.[52] Ce qui donne naissance aux explica-

---

47 Hadewijch (note 45), XIV, 136.
48 Maître Eckhart, Liber parabolarum Genesis, III, 154.
49 Plotin, Ennéades, VI, 9, 10–11, dans : Ennéades VI, 2e partie, éd. par Bréhier, Émile (Collection Des Universites de France, Serie Grecque), Paris 1938.
50 Hadewijch (note 45), IX, 47.
51 Maître Eckhart, Predigt 12 : Qui audit me, dans : Meister Eckhart, Deutsche Werke. t. 1 : Predigten, Stuttgart 1958, p. 201.
52 Maître Eckhart, Liber parabolarum Genesis, XXXII, 219.

tions anagogiques des visions béatifiques mystiques permettant de ne pas contredire l'interdit du face à face divin. Si, par grâce, l'être humain est devenu Dieu, alors il voit toute chose par le regard divin, dans sa dimension éternelle. Il ne voit plus les choses contingentes comme indices d'un Dieu éternel, il voit l'éternité de toutes choses car il voit les choses en Dieu, comme Dieu les voit, les comprend, les connaît. Et cela donne une nouvelle explication à la vision de Dieu : la vision béatifique n'est pas voir Dieu, mais voir comme Dieu voit.

L'être voit Dieu dans la mesure où Dieu lui fait voir.[53] Ni les sens, ni la raison, ni même l'intellect n'y arrivent, seule la grâce peut porter le regard de l'être dans le regard de Dieu. Ce regard sur le monde demande d'abandonner toutes les images visuelles, verbales, musicales, toutes les représentations et définitions, de se défaire de soi comme être à l'image de Dieu, de devenir rien comme devenir rien de moins que Dieu, avant le temps, avant la Création, avant le langage.

53 Maître Eckhart, Videte qualem caritatem dedit nobis pater, pred. 8, 2.

Vision de l'invisible
Das Unsichtbare sehen

L’obsession des démons et la consolation des images saintes dans le ‹ Liber revelationum › de l’abbé cistercien Richalm de Schöntal (†1219)

Jean-Claude Schmitt (Paris)

L’abbé cistercien Richalm de Schöntal ne compte pas parmi les personnages habituellement qualifiés de ‹ mystiques › par les historiens.[1] En premier lieu parce que les auteurs mystiques qui ont le plus retenu leur attention appartiennent plutôt à une période postérieure, aux XIIIe et XIVe siècles au plus tôt, alors que Richalm est mort dès 1219. Par ailleurs, il était un moine puis un abbé cistercien, alors que les auteurs mystiques, ou du moins les représentants de la ‹ Minnemystik ›, qui aspiraient intensément à la fusion de l’âme et du Bien Aimé, le Christ, étaient le plus souvent des femmes se situant, telles la béguine Hadewijch d’Anvers vers 1240, en dehors du cadre institutionnel de l’Eglise. Mechtilde de Magdebourg fut elle aussi une béguine, mais elle mourut en 1282 sous l’habit cistercien. Béguine elle aussi, Marguerite Porète fut brulée comme hérétique en 1310. S’il y eut bien depuis saint Bernard une tradition mystique masculine, monastique et cistercienne, la mystique de la fin du Moyen Âge, notamment dans la vallée du Rhin, fut davantage liée aux Ordres mendiants, avant tout aux dominicains. Cela est vrai de Catherine de Sienne et d’autres saintes italiennes comme des religieuses dominicaines mystiques d’Unterlinden, de Töss ou d’Adelhausen, conseillées par les théologiens dominicains Maître Eckart, Tauler et Suso.

Il n’est pourtant pas illégitime de rapprocher le cas de Richalm de la tradition mystique : comme moine, le contact avec Dieu était sa vocation ; de plus, il a fait part quotidiennement de ses expériences religieuses psychosomatiques à un frère anonyme de son monastère, le frère N., qui a écrit sous sa dictée un livre composite connu sous le titre classique de ‹ Liber revelationum ›. On sait que bien des ouvrages mystiques furent composés dans des circonstances analogues au cours d’un dialogue et sous la dictée. Mais celui de Richalm n’avait pas pour objet l’*excessus mentis*, ni l’‹ anéantissement de l’âme › caractéristiques des effusions mystiques. Même si on y retrouve, on va le voir, les métaphores des fleurs ou des parfums, familières à la littérature mystique, il y est bien davantage question du corps, et plus précisément de ses souffrances continuelles alors que le moine est l’enjeu de la rivalité de deux classes

1 Cette communication a tiré profit de la préparation d’un livre achevé entre temps : Schmitt, Jean-Claude, Le cloître des ombres. Suivi de la traduction française, avec la collaboration de Gisèle Besson, du ‹ Livre des révélations › de Richalm de Schöntal (†1219) (Bibliothèque des histoire), Paris 2021.

antagonistes d'esprits, les *boni spiritus* (qui ne sont jamais nommés « anges », ce qu'ils sont pourtant) et les *mali spiritus,* plus fréquemment nommés *demones*. Tels sont les acteurs principaux de ce qui s'apparente à une obsession démoniaque plutôt qu'à la quête mystique de l'amour divin. Mais on verra aussi que le Christ et la Vierge Marie ne sont pas absents : ils se manifestent plus exceptionnellement au cours de rêves et de visions, ou sur des images peintes dans le monastère. De nombreux morts, qui pour la plupart sont des moines décédés récemment, apparaissent également.

Le ‹ Liber revelationum ›, à l'inverse d'autres textes monastiques ‹ autobiographiques › des XIe–XIIIe siècles (pensons en premier lieu à Guibert de Nogent un siècle plus tôt) est resté jusqu'à une date récente presque complètement ignoré des historiens. Ce fut le mérite de Paul-Gerhard Schmidt (†2010) d'en donner en 2009 une édition critique dans les MGH.[2] Richalm a dû naître vers 1150 dans une famille de *ministeriales* de l'évêque de Würzburg ; il est entré jeune chez les cisterciens, dans le modeste monastère de Schöntal (*de speciosa valle*), fondé en 1157 dans la vallée de la Jagst – un affluent du Neckar – qu'il n'a plus jamais quitté, y occupant diverses charges (il fut deux fois prieur), jusqu'à en devenir l'abbé à l'extrême fin de sa vie. Il mourut le 2 ou 3 décembre 1219. Le manuscrit originel du ‹ Liber revelationum › est perdu. Le titre de l'ouvrage est donné par certains des plus anciens manuscrits, conservés principalement à Innsbruck et Munich et datant du XVe siècle.

Ce qui me frappe en premier lieu est l'isolement de ce monastère et de cet homme, à l'écart des réseaux cisterciens très animés de la plaine du Rhin. Il est significatif que Richalm ignore le nom de son contemporain Césaire de Heisterbach, mais surtout que celui-ci ne le cite pas une seule fois dans les centaines d'anecdotes du ‹ Dialogus miraculorum ›, composé juste après la mort de Richalm, où il mentionne pourtant de très nombreux frères cisterciens allemands de son temps. Cet isolement n'est peut-être pas sans rapport avec l'obsession des démons qui s'exprime dans tout le ‹ Liber revelationum ›.

Tel qu'il se présente dans l'édition critique récente, le ‹ Liber revelationum ›, découpé par son éditeur en 174 chapitres, comprend quatre ensembles distincts : 1) un prologue, suivi de 83 chapitres où le moine N. rapporte au style direct ses dialogues avec Richalm, essentiellement au sujet des visions et auditions de ce dernier : 2) une suite de 49 chapitres de contenu comparable, mais le plus souvent rapporté par N. à la troisième personne (même si certains propos de Richalm sont également cités à la première personne : 3) un premier ‹ appendice › de 47 chapitres consistant en un essai de ‹ Vita › composé par N. après la mort de Richalm : 4) Un deuxième ‹ appendice › de 14 chapitres comprenant un poème d'inspiration religieuse de Richalm et une *emendacio* par N. d'une version fautive et non autorisée par lui de son dialogue avec Richalm.

---

2 Richalm de Schöntal, Liber revelationum, éd. par Schmidt, Paul Gerhard (Monumenta Germaniae Historica, Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters 24), Hannover 2009. Édition numérique : https://www.dmgh.de/mgh_qq_zur_geistesgesch_24/.

Ce livre ne livre donc pas une autobiographie complète ni continue, mais consiste pour l'essentiel en une suite décousue d'observations faites sur le vif par Richalm et par N. au sujet des démons qui les harcèlent. N. reconnaît en Richalm un ‹ don › singulier de voyance et d'écoute des esprits[3] et il veut en témoigner par écrit. Richalm, craignant que ses révélations soient mises en doute et même qu'on le prenne pour fou, enjoint à N. de ne pas publier ses notes avant sa mort, ni même avant que N. ne meure. Mais pour contrecarrer une version non autorisée de son texte qui circulait dans le monastère, N. se résoudra à publier le texte de son vivant.

Ce texte abonde en citations bibliques et, sans surprise, cite comme principales autres autorités les ‹ Moralia in Job › de S. Grégoire et des écrits de S. Bernard, notamment le sermon sur le ‹ Cantique ›. La langue latine est une langue parlée, au rythme souvent heurté, où percent de rares expressions en allemand.[4] Le dialogue entre Richalm et N. est haché, souvent interrompu et dévié par l'irruption d'un démon : il est probable que cette trace écrite est très proche du dialogue qui eut effectivement lieu.

I. La hantise des démons

Les esprits et surtout les démons sont partout. Ils emplissent l'air et ‹ adhèrent › au corps de Richalm qui les voit, les entend, sent leur odeur et éprouve leur contact sur et dans son corps. Ils sont une multitude, mais parmi eux certains ont une plus grande familiarité avec le moine : un « bon esprit » fait fonction d'ange gardien, même si cette notion (qui apparaît plus tardivement dans la tradition catholique), n'est pas explicite ; pareillement, un ou plusieurs démons sont en permanence à ses côtés. L'activité des démons permet de rendre compte de tous les dysfonctionnements du corps et du monde environnant : les douleurs du corps, la toux,[5] les troubles de la respiration, de la mémoire, du sommeil, le pouls irrégulier,[6] les sueurs froides, les démangeaisons des jambes,[7] le grognement du ventre,[8] les grimaces involontaires,[9] le rire intempestif,[10] les gestes désordonnés,[11] tout cela est aussitôt interprété comme des effets de la présence hostile des démons. Qu'on en juge par cet extrait du dialogue :[12]

3 Richalm (note 2), chap. 1, pp. 52 et 54.
4 Cf. p. ex. ibid., chap. 55, pp. 69 ; 73 et 92.
5 Cf. ibid., chap. 68, p. 83.
6 Cf. ibid., chap. 67, p. 82.
7 Cf. ibid., chap. 20, p. 26.
8 Cf. ibid., chap. 32, p. 37 : *bufo in ventre*.
9 Cf. ibid., chap. 31, p. 35.
10 Cf. ibid., chap. 58, p. 71 et chap. 73, p. 93.
11 Cf. ibid., chap. 102, pp.123–124 et chap. 104, p. 126.
12 Ibid., chap. 46, p. 57.

Richalmus : « Ecce, videte ! Iam duco manicam instam meam per sinum meum ; sonus inde fit, dum hoc facio, et ipsi per sonum illum locuntur. Si frico me, ipsi locuntur per sonum fricationis ipsius. Si cadit lapis, sonus fit ; ipsi locuntur per sonum illum et quicquid denique soni est, vox eorum est. »
N. : « Et hoc vobis iam plene et veraciter constat ? »
Richalmus : « Verissimum est et cottidie illud multumque experior. Tanta est multitudo eorum, quod totus mundus plenus est ; et totus aer, totus, inquam, aer non est nisi quedam spissitudo eorum. Ecce surgentes imus iam ad biberes. State, state ! In aurem oportet me vobis hoc unum verbum dicere propter adventantes. Sonus iste, qui fit in incessu pedum, mirabiliter loquitur. »

Richalm : « Voilà, voyez ! Je passe ma manche sur ma poitrine ; cela produit un son pendant que je le fais, et eux parlent par ce son. Si je me frotte, ils parlent par le son de ce frottement. Si une pierre tombe, cela fait un son ; les démons parlent par ce son et enfin tout ce qui est son, c'est leur voix. »
N. : « C'est pour vous un fait assuré et véridique ? »
Richalm : « Cela est tout à fait vrai, et j'en fais chaque jour beaucoup, beaucoup l'expérience. Leur multitude est si grande que le monde entier en est plein ; et tout l'air, tout l'air, dis-je, n'est rien d'autre que leur essaim. Voyez, nous nous levons pour aller boire. Attendez, attendez ! Je dois vous dire un mot à l'oreille à cause de ceux qui s'avancent : ce son qui se produit dans la marche des pieds, parle d'étonnante façon. »

Suivant la tradition démonologique chrétienne depuis S. Augustin, les démons sont des anges déchus qui possèdent donc les facultés exceptionnelles de rapidité et de préscience des anges ; ils sont des esprits incorporels, mais ils peuvent assumer l'apparence d'êtres et de choses matériels : la forme d'un homme ou celle d'un animal ; le chant du coq ou le tonnerre sont également interprétés comme des manifestations des démons. Richalm a reçu la « grâce » de reconnaître les démons qui assument le corps et le nom d'animaux tels que des bœufs, des sangliers ou des chats ; ainsi un démon prit la forme d'un très grand chat du nom d'« acédie » et provoqua en lui pendant plusieurs jours une torpeur telle qu'il s'endormait pendant les offices et la *lectio divina*.[13]

Par-dessus tout, les démons pénètrent dans le corps de l'homme, mais Richalm débusque leur présence :[14]

Richalmus : « Audistis preterita die illum gemitum fratris N., quando in infirmitate sua debuit communicari ? Illos gemitus, quos ita incomposite edidit, et quibus se ita deformavit, ipsi fecerunt. Et mirum est, quod non solum in corde nostro, set et per ora nostra locuntur. Quicquid incomposite, quicquid iracundius, quicquid stultius loquimur, hoc ipsi locuntur, tamen et nos loquentes sumus vel videmur. Habent quoddam corpus superductum corpori nostro, et quasi infusum vel affusum. »
N. : « Quod corpus est hoc ? »
Richalmus : « Ipsimet ita applicantur nobis et affusi sunt et superducti quasi alterum corpus, ut per ora nostra loquantur et per membra operentur. Videte, verba, que ex ore meo inter alia iam protuli, illa scilicet verba, ut audistis, communia, que narracioni nostre cottidie consueta sunt, eorum fuerunt. Assumunt monachum, qui vadit in claustro, et ducunt eum in curiam

13 Richalm (note 2), chap. 102, p. 123.
14 Ibid., chap. 69, pp. 84–85.

et faciunt ei sterni equum et emittunt. Unum autem mirum est de eis. Faciunt hominem, qui mortuus est, aliquot diebus videri quasi vivum, tenentes eum in calore quodam et motu quodam membrorum. »

Richalm : « Vous avez entendu un jour dernier le gémissement du frère N., quand il aurait dû communier alors qu'il était malade ? Ces gémissements, qu'il poussa de manière si désordonnée et qui le défigurèrent, ce sont eux qui les firent. Et il est étonnant qu'ils parlent non seulement dans notre cœur, mais aussi par notre bouche. Tout ce que nous disons de désordonné, de bien colérique, de bien sot, ce sont eux qui le disent, et pourtant nous aussi nous sommes en train de parler ou bien on nous voit parler. Ils ont un corps qui est placé par-dessus notre corps et qui se coule à l'intérieur ou tout contre notre corps ».
N. : « Qu'est-ce que ce corps ? »
Richalm : « Ceux-ci se plaquent contre nous, se répandent et se superposent comme un autre corps, au point de parler par nos bouches et d'agir par nos membres. Voyez, les paroles que je viens de proférer entre autres par ma bouche, ces paroles communes, comme vous avez entendu, qui sont habituelles dans ce que nous racontons chaque jour, ce furent les leurs. Ils prennent en charge un moine qui marche dans le cloître, le conduisent dans la cour, lui font harnacher un cheval et le font sortir. Il y a une chose qui est étonnante à leur propos. Pendant quelques jours, ils font apparaître un homme qui est mort comme s'il était vivant, en lui conservant une certaine chaleur et un certain mouvement des membres ».

L'ambivalence de la nature des esprits, entre spirituel et corporel, et même leur capacité de dédoublement dans le corps, les membres, la voix de l'homme, ont pour pendant l'ambivalence de leur perception par Richalm. Il les voit avec ses « yeux intérieurs », c'est-à-dire, dans le vocabulaire augustinien, dans une *visio spiritalis*. Mais sa vision revêt simultanément un caractère éminemment corporel et matériel et Richalm s'interroge sur cette étrange dualité d'une vision « extérieure et corporelle » et en même temps « intérieure ».[15]

La difficulté sinon l'impossibilité pratique de la distinction des deux visions (à l'encontre des catégories augustiniennes), est redoublée par la limite floue entre vision éveillée et songe. Il arrive à Richalm, étant éveillé, de revoir ce qu'il a vu précédemment en rêve.[16] Comme tous les auteurs de son temps, il donne plutôt la préférence aux visions éveillées, réputées plus ‹ vraies › que les songes :[17] j'ai vu cela, précise-t-il, *non in sompnis, sed vigilans*.[18] Mais plusieurs fois, il parle d'une vision éveillée dont il a bénéficié étant couché dans son lit, les yeux clos : *vigilans, sed clausis oculis*.[19] Richalm, selon le frère N., se complaisait même à ne pas rouvrir les yeux afin de prolonger ce qu'on pourrait appeler la trace rétinienne d'une vision plus ou moins onirique perçue dans un état semi-conscient de somnolence.[20] Entre

---

15 Richalm (note 2), chap. 144, p. 167, ligne 22 : *quem aperte vidit exteriori et corporali visu nec non et interiori.*

16 Cf. ibid., chap. 70, p. 87.

17 Cf. ibid., chap. 112, p. 138 et chap. 113, p. 139.

18 Ibid., chap. 4, p. 11, ligne 21.

19 Ibid., chap. 129, p. 157, ligne 12. Cf. aussi chap. 153, p. 174.

20 Cf. ibid., chap. 151, p. 173 : *et statim evigilavit, set oculos clausos tenuit, donec perficeretur opus visionis.*

veille et sommeil, songe et vision éveillée, le lecteur lui-même a souvent bien du mal à s'y retrouver.

L'expérience ambivalente que Richalm fait de l'omniprésence des esprits et surtout des démons ne concerne pas que la *visio*, fût-elle spirituelle ou corporelle. Elle concerne tout autant, sinon plus, et le plus souvent simultanément, l'auditio. Richalm attire par exemple l'attention du frère N. sur le grognement subit de son ventre :[21]

> N. : « Non audivi ; nec enim attendi. Quem sonum dicitis ? »
> Richalmus : « Sic et sic iam sonuit demon quasi deintra me et quasi deintra ventrem meum. Ecce, ecce, idem sonus repetitus est, et audistis. Qui sonus est quidem talis, sicut consuetudinis est formari ex ventre ; set ab eis est, sicut et oscitationes et sternutaciones et tusses et excreaciones et sompnolencie multe et pigricie. Multa sunt nimis, et nemo posset credere ; si cui enarrarem, putaret me insanire. Set esto. Si nemo capit vel credit, ego, quod scio, scio. Et si non possum communicare cuiquam credituro, ego ea vel pro meipso solo et mei custodia scierim hec. »

> N. : « Je n'ai pas entendu, et je n'ai pas fait attention. De quel son parlez-vous ? »
> Richalm : « Le démon a fait déjà tel et tel son, comme s'il venait de l'intérieur de moi et de l'intérieur de mon ventre. Voici, voici, le même son se répète, et vous l'avez entendu. Ce son est comme celui qui se forme d'ordinaire à partir du ventre, mais il vient d'eux, comme aussi les bâillements, les éternuements, les toux, les crachements et les nombreux accès de somnolence et de paresse. Ces choses sont très nombreuses et personne ne pourrait le croire ; si je le racontais en détail à quelqu'un, il me prendrait pour fou. Mais c'est ainsi. Si personne ne l'admet ni ne le croit, moi, ce que je sais, je le sais. Et si je ne peux le partager avec quiconque le croirait, que du moins moi je le sache, pour moi tout seul et pour ma sauvegarde [...] .»

Un peu plus loin, Richalm s'interrompt de nouveau :[22]

> Richalmus : [...] « Audistisne sonum illum ? »
> N. : « Non, inquam. Quem sonum ? »
> Richalmus : « Sonum circa aurem meam, sonum, quasi auris tiniat. »
> N. : « Audio. »
> Richalmus : « Vox demonis est convocantis alios, quicquid eciam cause sit et quicquid intendat. Audite, audite ; perseverat enim. Audite et considerate ; ex hiis potestis et multa alia colligere. »

> Richalm : [...] « N'entends-tu pas ce son ? »
> N. : « Non, dis-je. Quel son ? »
> Richalm : « Un son autour de mon oreille, un son comme si mon oreille tintait ? »
> N. : « J'entends. »
> Richalm : « C'est la voix du démon qui appelle les autres, quelle qu'en soit la cause et quelle que soit son intention. Ecoutez, écoutez ; car il persévère. Ecoutez et observez : de cela vous pouvez recueillir plein d'autres choses. »

21 Richalm (note 2), chap. 68, p. 83.
22 Ibid., chap. 71, pp. 88–89.

La synesthésie de Richalm est pratiquement complète, car il n'est pas moins sensible aux odeurs et aux saveurs bonnes ou mauvaises que lui procure la fréquentation permanente et intime des esprits :[23]

> Sensit frater quidam et intellexit, quod demones odorem et saporem in rebus vicient et corrumpant ita, ut in potu vel cibo boni saporis utenti eo faciant gustum putentem vel acidum, salsum vel insulsum vel alium corruptum, cuiuscunque generis voluerint ; et ita gustum vel olfactum impugnant, unde eciam nauseam faciunt et vomitum provocant.

> Un certain frère sentit et comprit que les démons vicient et corrompent l'odeur et la saveur des choses ; aussi, quand quelqu'un prend une boisson ou une nourriture, ils lui donnent un goût putride ou acide, salé ou manquant de sel ou autrement corrompu autant qu'ils le veulent ; et ainsi ils violentent le goût et l'odorat, et par là aussi causent la nausée et provoquent le vomissement.

II. Le langage salutaire des fleurs

Mais toutes les odeurs et saveurs ne sont pas mauvaises. Les plus douces et parfumées signalent au contraire la présence des bons esprits et le don de grâces spirituelles. C'est à ce propos que le témoignage de Richalm se rapproche le plus du langage mystique. Une nuit d'été, ayant vu en rêve un miroir contenu dans sa boite ronde à deux valves, il entendit une voix lui dire qu'il s'agissait d'un présent nuptial.[24] Aucune explication ne suit, mais l'allusion aux noces spirituelles est probable. Cependant, Richalm et le frère N. s'orientent vers une autre interprétation : parmi les cadeaux de mariage, dit le frère N., il faut compter la saveur du sucre et les vertus médicinales de la réglisse et des pommes du paradis, c'est-à-dire des grenades.[25]

Une fois encore, les grâces spirituelles se confondent avec les nécessités du corps, et les langueurs de l'âme sont inséparables des maladies physiques. La réglisse occupe dans cette double pharmacopée une place privilégiée. Le goût de la réglisse tient lieu de nourriture à Richalm, tandis que les autres frères s'alimentent normalement :[26]

> Frater quidam hanc gratiam habuit a Domino, ut sepe infunderetur multo odore et sapore lecoricii, et multum inde confortabatur tam in spiritu quam in corpore. Quadam autem nocte, cum staret cum fratribus in choro ad matutinas sensit iterum sibi infundi multum saporem et odorem lecoricii et satis inde refectus est in corpore et anima. Cum igitur ita secum ageretur, dictum est ei : « Frater, sic hodie secundo vel tercio forte per graciam Dei reficieris absque corporali cibo, quem sumpturus es [...]. »

> Un certain frère reçut du Seigneur la grâce d'être souvent inondé d'une forte odeur et saveur de réglisse, et il en était très réconforté dans son esprit comme dans son corps. Une nuit, comme il se tenait avec les frères dans le chœur à matines, il se sentit de nouveau inondé d'une

23 Richalm (note 2), chap. 97, p. 117.
24 Cf. ibid., chap. 151, p. 174.
25 Cf. ibid., chap. 152, p. 174.
26 Ibid., chap. 156, pp. 176–177.

grande saveur et odeur de réglisse et il en fut bien revigoré dans son corps et son âme. Comme cela lui arrivait, il lui fut dit : « Frère, aujourd'hui, pour la seconde ou la troisième fois peut-être, tu es ainsi revigoré par la grâce de Dieu, sans la nourriture corporelle que tu vas prendre ensuite [...]. »

Le ‹ Livre des révélations › insiste plus encore sur le symbolisme de la rose. Elle représente la grâce exceptionnelle que l'abbé Richalm a reçue du Seigneur. La rose se voit créditée d'une nature spirituelle, angélique et même christique qui rejaillit exceptionnellement sur Richalm. C'est lui-même qui le dit au frère N. :[27]

Richalmus : « [...] Rosa miro modo frequentissime reficit me et gracias ei ex totis ago medullis. O, quociens reficit me, et quam plene et habundanter in corpore simul et anima, cum iam penitus defecissem ! »
N. : « Vultis, quod spiritus sit ? »
Richalmus : « Revera spiritus est in rosea forma. »
N. : « Angelicus ? »
Richalmus : « Angelicus vel ipse eciam Christus. Seper apparuit michi ymago Domini nostre corporea et carnea, dicens se esse Christum, cum bono odore et fraglancia. [...]. »

Richalm : [...] « La rose m'a très souvent restauré d'une manière étonnante et je lui rends grâces du fond de ma moelle. Oh ! combien de fois m'a-t-elle restauré, si pleinement et si abondamment, le corps aussi bien que l'âme, alors que je m'étais déjà presque complètement effondré. »
N. : « Vous voulez dire qu'elle serait un esprit ? »
Richalm : « C'est vrai, c'est un esprit en forme de rose. »
N. : « Angélique ? »
Richalm : « Angélique, ou bien même, c'est le Christ. Souvent m'est apparue l'image corporelle et charnelle de Notre Dame, disant qu'elle était le Christ, avec une bonne odeur et fragrance. [...]. »

L'apparence de la rose rejaillit, le temps d'une vision, sur le vêtement de Richalm, qui est le reflet de sa grâce intérieure, assimilée à la rose que serait la Vierge Marie ou le Christ lui-même :[28]

In die pentecostes cum pulsaretur ad vesperas et congregarentur fratres in chorum, quidam frater stans in stallo suo audivit demonem vehementer apud se ingemiscentem et dicentem : « O, quid est hoc ? » Et cum frater ille miraretur multum et secum cogitaret, cur sic demon exclamasset, vidit in eadem hora unum de fratribus inter alios ingredientem, cuius cuculla tota fuit rosee substancie et, ut expressius dicam, eius substancie, cuius est folium rose. Hunc colorem cuculle vidit et nichilominus vere roseum inde odoem suscepit et statim intellexit hoc esse, unde demon sic exclamasset. Videtis, quia Christus evangelium suum per hoc factum nobis ita exposuit, quod forte non expressius per aliquem tractatorem ; et tamen adhuc latet in cuculla illa, quod non exposuit. Quid illud ? Nempe interioris hominis fratris illius vestitus inexpressibilis et invisibilis nisi soli Christo, qui dedit, et ipsi fratri, qui accepit. Nam per cucullam ita coloratam nihil aliud designatum arbitror nisi fratris illius interiorem hominem eiusdem esse coloris et pulcritudinis, cuius fuit cuculla [...].

27 Richalm (note 2), chap. 79, p. 98.
28 Ibid., chap. 166, p. 188.

> Le jour de la Pentecôte, comme la cloche sonnait pour vêpres et que les frères s'assemblaient dans le chœur, un frère, se tenant dans sa stalle entendit un démon gémir fortement près de lui et dire : « Oh, qu'est-ce que cela ? » Et comme le frère s'étonnait beaucoup et se demandait pourquoi le démon avait crié ainsi, il vit à l'instant l'un des frères entrer dans le chœur avec les autres; sa coule était toute entière de la substance de la rose ou, pour le dire plus exactement, de la substance de la feuille de rose. Il vit cette couleur de la coule, et en même temps il perçut réellement l'odeur de rose qui s'en exhalait, et il comprit aussitôt que c'était là la raison du cri du démon. Vous le voyez, le Christ nous a exposé par ce fait son évangile, qu'un exégète n'aurait peut-être pas expliqué plus clairement ; et cependant, quelque chose se cache encore dans cette coule, qu'il n'a pas expliqué. Quoi donc ? Le vêtement de l'homme intérieur de ce frère est inexprimable et invisible, sauf pour le Christ, qui l'a donné, et pour le frère, qui l'a reçu. Car je pense que ce qui est désigné par la coule de cette couleur, n'est rien d'autre que le fait que l'homme intérieur de ce frère est de la même couleur et de la même odeur que cette coule [...].

Pour finir, la rose représente non seulement Richalm, élu du Christ, mais son livre des ‹ Révélations ›, que le moine N. veut transmettre à la communauté des frères en dépit de l'incrédulité ou même de la censure de certains :[29]

> Audite, ingrati mei, quam iocundis visionibus nos in hoc exilio *consoletur Christus* [II Cor 1,14]. Habemus rosas Richalmi, habemus rosas Cecilie, paradysiacas forte, et tercium genus rosarum esset invenire, si frater ille, cuius tota cuculla rosea fuit, suas nobis rosas vellet insynuare ; set qui huius sunt, nobis non innotesceunt [...]. Ego enim collegi rosas Richalmi et, ecce, iam non desunt, qui *hunc laborem meum abstulerunt* [Sap 5,1], delentes aliqua et pennam suam circumducentes in gyro, nescio quid significantes.

> Ecoutez, mes ingrats, combien *le Christ nous console* [II Cor 1,14] dans cet exil par de plaisantes visions. Nous avons les roses de Richalm, nous avons les roses de Cécile, des roses peut-être paradisiaques, et il y aurait un troisième genre de roses à trouver, si ce frère, dont la coule entière fut de rose, voulait nous expliquer ses roses ; mais elles ne nous font pas connaître ceux qui sont de cette [espèce]. [...] Moi, j'ai cueilli les roses de Richalm et voilà que déjà ils ne manquent pas, ceux qui ont *mis de côté mon travail* [Sap 5,1] en effaçant certaines choses et en faisant faire des cercles à leur plume, pour signifier je ne sais quoi.

III. La consolation des peintures

Le ‹ Livre des révélations › fait pénétrer le lecteur ou l'auditeur dans un monde labile de visions, de sons, d'odeurs et de saveurs dont la matérialité s'impose tout en se dérobant dans un vocabulaire de la semblance (*videtur*) et de l'analogie (*quasi*) caractéristique de la littérature visionnaire. Il offre pourtant aussi des points d'ancrage plus fermes dans l'environnement matériel du monastère, les lieux (tels le chœur et les stalles, le réfectoire ou le dortoir), les objets liturgiques et les images matérielles. Au sujet de ces dernières, sept extraits du ‹ Liber revelationum › retiennent notre attention.

29 Richalm (note 2), chap. 169, p. 192.

1) Suivant la ‹ Vita › composée par le moine N. après la mort de Richalm, c'est une image peinte représentant l'allégorie de la Miséricorde qui conforta Richalm dans sa vocation monastique, alors qu'il n'avait pas encore quitté le monde laïc :[30]

> Item cum esset quasi in procinctu ad ordinem transeundi, quadam die cum esset in cenaculo cuiusdam potentis, ubi erant depicte virtutes, Humilitas, Paciencia, Prudencia et cetere tales, easque conspiceret et consideraret cum hiis, qui simul aderant, et percurendo singulas unam post aliam venisset ad Misericordiam, dictum est ei in spiritu : « Ista est domina, que te salvabit. »

> Et encore, comme il était pour ainsi dire sur le seuil de l'entrée dans l'ordre, un jour où il se trouvait dans la salle à manger d'un homme puissant où étaient peintes les vertus d'Humilité, de Patience, de Prudence et les autres de même, il les considérait et les regardait en compagnie d'autres personnes présentes en même temps que lui, et passant de l'une à l'autre il en vint à la Miséricorde, quand il lui fut dit en esprit : « Celle-ci est la dame qui te sauvera. »

Une fois que Richalm est devenu moine, sa perception des images change du tout au tout. Il ne s'agit plus de figuration des vertus, mais sans exception de deux personnages célestes, la Vierge Marie et le Christ. Leurs images matérielles sont dès lors indissociables des images visionnaires dont il bénéficie à leur propos.

2) Au début de sa conversion, à la vision de l'Enfant Jésus :[31]

> A quodam fratre, cum inter matutinam magnam haberet fiduciam et cor forte in Deum, iuxta lampadem, que est retro chorum, visus est corporali visu applicitus ad ipsum lumen lampadis puer pulcherrimus, ligatus fasciis candidis et lineis, sicut solent ligari pueri in cunabulis, habens circa caput signum crucis de auro, sicut pictura Ihesus depingitur ; et cum ita intueretur, audita est vox – non tamen puero proferente – : « Ecce, ista passus sum propter te ». Et puer erat venuste faciei et satis corpulentus secundum etatem illam et diligentissime involutus, ut numquam melius aliquem involutum viderit infantem.

> Un certain frère, qui pendant matines avait une grande foi et un cœur affermi en Dieu, vit corporellement près de la lampe qui est derrière le chœur, au contact de la lumière de la lampe, un petit enfant très beau, langé de bandes de lin très blanches, comme on a coutume de langer les enfants dans les berceaux ; il avait autour de la tête le signe de la croix en or, comme on peint Jésus dans la peinture ; et comme il le regardait ainsi, une voix se fit entendre, mais ce n'était pas l'enfant qui la proférait : « Vois, j'ai souffert cela à cause de toi ». Et l'enfant avait un visage gracieux, il avait la corpulence de son âge, et il était langé avec beaucoup de soin, comme jamais il n'avait vu un enfant mieux langé.

3) A la fin de la ‹ Vita › de Richalm, le frère N. parle ainsi d'un certain frère qui n'est autre que Richalm :[32]

> Cum frater quidam ad psallendum attente frustra laboraret et dolore se multo afficeret, quia non proficeret, apparuit ei ymago beate Virginis picta in pariete, sicut solet depingi, habens filum in ulnis suis ; et sicut ei videbatur, sic eum per spiritum allocuta est : « Salve », vocans eum ex nomine, « *gaude et letare* [Lam 4,21], quia *tecum volo manere* [Io 21,22] ; fac quad

---

30 Richalm (Anm. 2), chap. 136, p. 163.
31 Ibid., chap. 138, p. 164.
32 Ibid., chap. 158, p. 180.

potes, quia non est promissa *pax in terra nisi hominibus bone voluntatis* [Lc 2,14] – quasi diceret « conatum tuum, licet non proficias, audit Deus ». Et hiis dictis visio disparuit.
Postea alia vice, cum in oracione sibi supplicaret, iterum apparuit ei quasi raptim dicens : « Quod promisi, faciam. »
Deinde quadam vice cum ad mensam pransurus accederet, ymaginem Domine ante mensam non plene, set ymaginative contemplatus est. Quia tamen vere et plene adesset, manisfeste comparuit ; tantam enim in eadem hora odoris et fraglancie suavitatem recepit, ut fere exanimis factus est.

Comme un certain frère peinait en vain à psalmodier avec soin et ressentait une grande douleur parce qu'il ne faisait pas de progrès, une image de la Vierge Marie lui apparut en peinture sur un mur, comme elle est peinte d'habitude, tenant son fils dans les bras : et à ce qu'il lui sembla, elle lui adressa ainsi la parole en esprit : « Salut », en l'appelant par son nom, « *sois heureux et réjouis-toi* [Lam 4,21], parce que *je veux rester* avec toi [Io 21,22] ; fais ce que tu peux, parce que *la paix sur terre* n'est promise qu'*aux hommes de bonne volonté* » [Lc 12,14], comme si elle disait : « Dieu entend tes efforts, bien que tu ne progresses pas ». Et ayant dit cela, elle disparut.
Après cela, une autre fois, comme il la suppliait en prière, elle apparut de nouveau, comme en coup de vent, disant : « Ce que j'ai promis, je le ferai. »
Ensuite, une autre fois, comme il arrivait à table pour manger, il contempla devant la table l'image de la Dame, pas en vrai, mais de manière imaginative. Mais il apparut clairement qu'elle était véritablement et pleinement présente ; car il reçut à cet instant une odeur et une fragrance d'une telle suavité qu'il en perdit presque connaissance.

4) Un troisième extrait, où Richalm s'exprime cette fois à la première personne, apporte un témoignage extraordinaire sur la porosité entre l'image visionnaire et l'image matérielle à laquelle elle est comparée :[33]

Ymago Domine nostre frequenter visa est michi, sicut depingitur in pictura ; et non amplius vel raro aliquid amplius, nisi a pectore et sursum. Cui apparicioni cum non crederem per omnem modum, eo quod tantam non sentirem suavitatem et revelacionem, quantam volui – volui enim, ut, si Domina nostra esset, ut omnem auferret molestiam et anxietatem – ipsa ymago cepit multiplicari ita, ut viginti vel eciam triginta parve ymagines eiusdem forme in eadem linea michi apparerent. Et insuper illa michi ymago apparuit, quam peregrini secum deferunt de sancta Maria Rorshomador, ita, ut ipsa omnino et eadem ymago esset, plumbea scilicet sicut illa peregrinorum, et eiusdem prorsus forme et quantitatis, et diceretur michi : « Vis adhuc credere ? » Quasi diceret : « Ego tantas tibi ymaginis mee iteraciones et multiplicaciones faciam, ut certus sis ». Solent enim mali spiritus, cum repeluntur, disparere, sicut et Gregorius dicit de *Josue, quod requiesierit angelum*, *cuius partis esset* [Ios 5,13] , ut videlicet, si malus esset, eo ipso quo suspectus haberetur, resiliret.

J'ai la fréquente vision de l'image de Notre Dame, telle qu'elle est dépeinte sur les peintures, ne montrant pas plus ou guère plus que de la poitrine jusqu'en haut. Je ne crus en aucune manière à cette apparition, parce que je ne sentis pas autant de douceur et de révélation que je voulus ; car je voulus, si c'était Notre Dame, qu'elle m'enlève toute ma souffrance et mon angoisse ; cette image commença à se multiplier de sorte que vingt ou trente petites images identiques à la première m'apparurent alignées. Et en plus m'apparut l'image que les pèlerins rapportent avec eux de Sainte-Marie de Rocamadour, de sorte que c'était toujours la même

33 Richalm (note 2), chap. 78, p. 97.

image en plomb que celle des pèlerins, ayant la même forme et la même taille, et qu'il m'était dit : « Veux-tu croire ? » Comme si elle disait : « Moi, je te ferai des répliques et des reproductions de mon image si nombreuses que tu auras la certitude ». C'est que les mauvais esprits ont l'habitude, quand ils sont repoussés, de disparaître, comme le dit Grégoire au sujet de Josué quand il demanda à l'ange de quelle partie il était [Ios 5,13],[34] c'est-à-dire pour que, si c'était un esprit mauvais, il fasse un bond en arrière pour la raison même qu'il était tenu pour suspect.

Ce texte est remarquable par le doute qu'il exprime quant à la vérité des images et donc la légitimité de leur culte. Il constitue par ailleurs un témoignage écrit rarissime sur l'usage des enseignes de pèlerinage, qui ont été retrouvées en grand nombre notamment dans la Seine à Paris. L'une d'elles, figurant la Vierge de Rocamadour, est présente dans les collections du Musée de Cluny (planche 1) ; elle diffère quelque peu de la description de la vision de Richalm, puisque la Vierge trône avec l'Enfant et le bas de son corps est visible. Mais l'essentiel du texte concerne la miniaturisation et la multiplication de l'image de la Vierge : c'est cette double transformation quantitative et qualitative de l'image qui assure l'efficacité sociale ou, suivant les termes d'Alfred Gell, l'*agency* de l'image pieuse.[35] Ce que l'image visionnaire unique n'a pas pu faire, d'humbles enseignes de pèlerinage reproduites en série le réalisent.

5) Dans un autre chapitre du ‹ Liber revelationum ›, le frère N. parle une fois encore d'un « certain frère » qui n'est autre que Richalm :[36]

Frater quidam per multas vices faciem Domine nostre, sicut in picturis exprimi solet, carneis oculis contemplabatur et magnam inde accepit consolacionem. Tandem sero quodam cum in lecto suo sedens discalciaretur ad dormiendum, denudatis pedibus eius mater illa pietatis et misericordie intantum consuete gracie adiecit, ut subito vultus ille, ipsis angelis reverendus, comparens *pedes illius oscularetur* [Lc 7,38], dicens : « Tantum *ne irascaris* [Sir 28,8] » ; quasi diceret : « Sic tibi supplico, ut iram studeas refrenare ». Erat enim frater ille iracundus.

Un certain frère contemplait de ses yeux charnels, de manière répétée, la face de Notre Dame, telle qu'elle est ordinairement représentée sur les peintures, et il en retira une grande consolation. Comme un soir il s'était assis sur son lit et se déchaussait pour aller dormir, cette mère de piété et de miséricorde accorda tant de sa grâce habituelle aux pieds dénudés du frère que soudain son visage, objet de la vénération des anges même, apparut et *baisa ses pieds* [Lc 7,38], en disant : « Ne t'en *irrite pas tant* » [Si 28,8], comme si elle disait : « Je te supplie de veiller à réfréner ta colère ». Car ce frère était colérique.

Le début du récit laisse planer un doute sur la nature, spirituelle ou matérielle de l'image. Il s'agit pourtant d'une peinture réelle puisque Richalm la voit avec ses « yeux charnels » (*carneis oculis*). Mais par l'effet du miracle qui se produit sous ses yeux, elle laisse voir comme par transparence son prototype céleste, adoré par les anges et normalement invisible aux mortels. Le caractère soudain du miracle contraste avec la routine de la dévotion : l'image est dite ordinaire et Richalm la contemple « de manière répétée » (*per multas vices*), quand, soudain, elle se jette à ses pieds. La

34 Grégoire le Grand, Moralia in Job, 33, 24.
35 Gell, Alfred, Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford 1998.
36 Richalm (note 2), chap. 132, p. 159.

matière de l'image se révèle vivante, conformément à la conception chrétienne de la *materia* mise en lumière par Caroline W. Bynum[37] ; la vie de l'image prouve la légitimité de sa contemplation. Et son comportement est stupéfiant puisqu'il reproduit le geste de la pécheresse aux pieds du Christ lors du banquet chez le Pharisien Simon : « Se plaçant alors en arrière, tout en pleurs, à ses pieds, elle se mit à lui arroser les pieds de ses larmes ; puis elle les essuyait avec ses cheveux, *les couvrait de baisers*, les oignait de parfum » (Lc 7,38). La citation explicite de l'évangile (*pedes illius oscularetur*) inverse toutes les valeurs : la Vierge Marie prend la place de la pécheresse, tandis que Richalm, qui se sent pécheur, prend celle du Christ, ce qui blesse son humilité et provoque sa colère.

6) Immédiatement après, le frère N. rapporte un autre épisode de la vie de Richalm où celui-ci, à l'extérieur du monastère, boit de bon cœur avec un chanoine ; ils plaisantent au sujet du double sens du mot « benoîte », qui désigne une herbe (de la famille de l'œillet), mais qualifie aussi Marie « bénie entre toutes les femmes » :[38]

> Quidam frater ierat pro quodam negocio Oringowe. Et cum pranderet, dominus Eberhardus canonicus porrigens ei ciphum, in quo erat herba, que dicitur benedicta, hortabatur eum dicens : « Bibite super benedictam ! » Et cum apposuisset ori, vidit in ipso cypho apparentem sibi Domine nostre ymaginem, sicut solet ipsa imago depingi. Et dictum est ei : « Bibe modo super benedictam ». Quod ei tam iocundum videbatur et fuit, ut vix propter assidentes contineret risum.
>
> Un certain frère était allé pour quelque affaire à Öhringen.[39] Comme il déjeunait, sire Eberhard, le chanoine, lui tendit une coupe contenant une herbe appelée benoîte, et l'exhorta en disant : « Buvez sur la benoîte ! » Et comme il la portait à sa bouche, il vit lui apparaître dans la coupe l'image de Notre Dame, comme cette image est peinte d'ordinaire. Et il lui fut dit : « Bois maintenant sur la benoîte ». Cela lui sembla et fut si plaisant qu'il se retint avec peine de rire à cause de l'assistance.

7) Dans le dernier texte à citer, plus long que les autres, Richalm est désigné comme « pater familias ».[40] Ayant accueilli, nourri et lavé pendant plusieurs jours des pauvres et des pèlerins, il voit en songe un homme ressemblant à l'un d'eux, mais de plus petite taille, lavé et peigné de frais, qui lui est présenté comme étant le « Seigneur son Dieu ». Une femme lui apparaît en même temps, désignée comme la « mère de Dieu ». La nuit suivante, durant l'office nocturne, il revoit ce pauvre peint sur le mur en face de lui. Puis le lendemain, il le revoit par trois fois de ses yeux de chair dans la cour du monastère, non pas peint comme précédemment, ni en rêve comme la première fois,

---

37 Walker Bynum, Caroline, Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe, New York 2011, pp. 25–31. Je commente les apports de ce livre important dans ‹ Le Verbe s'est fait chair ›, conférence inaugurale du colloque international ‹ Medieval Europe in Motion – Materialities and Devotion ›, qui s'est tenu au monastère de Santa Maria da Vitória, à Batalha (Portugal), du 6 au 9 novembre 2019 (sous presse).

38 Richalm (note 2), chap. 133, p. 160.

39 Öhringen, à 15 km au Sud de Schöntal.

40 Richalm (note 2), chap. 157, pp. 177–179.

mais comme un homme bien vivant et d'une taille adulte. Il est maigre et va pieds nus, vêtu en pèlerin, et semble flotter à la hauteur d'une coudée au-dessus du sol. La nuit suivante, il le revoit encore, mais peint sur le mur et d'une taille plus grande encore que la dernière fois. Après le rêve et après la vue d'un homme vivant, l'image peinte est donc la troisième modalité de la perception du pauvre pèlerin, lequel confirme à Richalm, cette fois en esprit et non à voix haute, qu'il est bien le Christ :

> [...] pater familias cepit dicere intra se : « Numquid es tu, Domine, creator meus et Dominus meus ? » Et respondit ei per spiritum, non per vocem : « Cognosce me peregrinum et ego cognoscam te hospitem meum » et hoc dicto paulatim disparuit.

> [...] le père de famille commença à se dire en lui-même : « N'est-ce pas toi, Seigneur, mon créateur et mon Seigneur ? ». Et celui-ci lui répondit en esprit, et non par la voix : « Reconnais-moi comme pèlerin, et moi je te reconnaîtrai comme mon hôte », et cela dit, il disparut peu à peu.

Le lendemain, une pauvresse vient pieds nus lui demander l'aumône. Il la nourrit et lui fait don de chaussures et de vieilles chausses qu'il avait conservées dans ce but charitable. La nuit suivante, à l'office de matines, le pauvre pèlerin, qui n'est autre que le Seigneur, lui apparait de nouveau en peinture ; il est pourvu des chaussures données la veille à la pauvre femme en même temps que des chausses. Le Seigneur, qui s'adresse à lui « en esprit », le remercie de son acte charitable :

> Et respondit ei Dominus sicut ante per spiritum, non per vocem : « Magne pietatis fuit mulieri dare caligas », quasi diceret : « Caligis me vestitum procius ostendo, quas ex fervore caritatis quasi de superfluo dedisti, cum mulieres caligis non utantur » et hiis dictis disparuit.

> Et le Seigneur lui répondit comme précédemment en esprit et non par la voix : « Ce fut un acte de grande bonté que de donner des chausses à la femme », comme s'il disait : « Je me montre à toi muni des chausses que tu as données par charité fervente en prenant sur le surplus, alors que les femmes ne font pas usage de chausses », et cela dit, il disparut.

Alternant entre rêve, vision éveillée, peinture murale et vue réelle, le récit se poursuit le jour suivant :

> Mane autem facto circa horam sextam cum pater familias iterum esset in ecclesia, iterum Dominus apparuit ei, pictus in pariete pictura tam clara et tam vivida, quod, nisi defuisset corpulencia, pictura non erat reputanda. Erat autem vestibus, quibus antea, id est pirro et caligis, vestitus. Caput et faciem, que prius, per omnes vices unius illorum pauperum, quos pridie hospicio receperat, presentabat, et caput lotum et pexum ostendebat ; modo penitus alterata et alterius persone habebat faciem, non lotam set squalidam, pilos non pexos, set sursum rigentes et valde turbatos, non flavos sicut antea, set nigros, non longos, sicut antea, set sicut post rasuram tocius capitis post quattuor menses rigescere solent. Set cum pater familias stupens diceret intra se : « Quare ita alteratus est Dominus ? » et hoc sepius repeteret, volens super hoc accipere responsum, Dominus non respondit ei, set tacens omnino tandem disparuit. Cuius alteracionis causam cum secum diligenter discuteret, invenire non potuit. Set sequanti die dum de ecclesia veniens domum intraret, ecce, venit iuxta ignem sedentem pauperem, qui caput et faciem omnino talem habuit, qualem Dominus preterita die sibi presentavit, et secum gaudens

et admirans dicit : « Ecce, hic est, quem Dominus heri michi tacitus presentavit ». Cui eciam, sicut consuevit, loto capite humilitatis obsequia debita devocione et caritate impendit.[41]

Le matin venu, vers l'heure de sexte, comme de nouveau le père de famille se trouvait dans l'église, de nouveau le Seigneur lui apparut peint sur le mur dans une peinture si claire et si vive que s'il n'y avait pas manqué l'épaisseur, on n'aurait pas pensé qu'il s'agissait d'une peinture. Il était vêtu des mêmes habits qu'auparavant, c'est-à-dire d'une cape et de chausses. Il présentait la tête et le visage d'avant, à chaque fois, ceux de l'un des pauvres auxquels il avait donné l'hospitalité la veille, et il montrait une tête lavée et peignée ; puis, changeant profondément, il prit le visage d'une autre personne, non lavée, mais malpropre, les cheveux non peignés, mais hérissés et en grand désordre, non pas blonds comme avant, mais noirs, non pas longs comme avant, mais raides comme c'est le cas ordinairement quatre mois après une rasure complète de la tête. Comme le père de famille stupéfait se disait en lui-même : « Pourquoi le Seigneur a-t-il ainsi changé ? », il répétait cela souvent, voulant obtenir une réponse à ce sujet ; mais le Seigneur ne lui répondit pas et, en se taisant complètement, disparut finalement. Il s'interrogea intensément en lui-même sur la cause de ce changement, mais ne put la trouver. Mais le lendemain, comme, s'en revenant de l'église, il entrait chez lui, voici qu'il trouva un pauvre assis à côté du feu, qui avait exactement la tête et le visage que le Seigneur lui avait présentés la veille ; éprouvant en lui de la joie et de l'étonnement, il dit : « Voici, c'est lui, que le Seigneur m'a présenté hier sans rien dire ». Et comme à son habitude, lui ayant lavé la tête, il le servit humblement, avec la dévotion et la charité requises.

L'un des intérêts des passages du ‹ Liber revelationum › concernant la perception contemplative des images matérielles est de confirmer le lien étroit entre celles-ci et les autres types de perception du divin : l'apparition onirique, la vision éveillée, la vue corporelle, voire même la vision que les anges ont au ciel des personnes divines. Comme je l'ai écrit ailleurs, le monde de l'*imago* chrétienne ne fait qu'un et ses relations internes doivent être considérées ensemble, comme les textes l'imposent.[42] Le glissement d'une modalité à l'autre de la vision est en effet permanent. Tous les types d'image relèvent du même vocabulaire descriptif – *imago*, *visio*, *videtur*, *apparitio* –, tandis que des indices supplémentaires – *in spiritu*, *in carne*, *picta* – aident parfois, mais pas toujours, à distinguer entre image matérielle et image imaginative.

Sous une forme ou une autre, que ce soit sur le mode de la comparaison ou celui de la description, les images matérielles dont parle le ‹ Liber revelationum ›, du moins à partir du moment où Richalm est devenu moine, sont exclusivement des images du Christ (« le Seigneur ») et des images de la Vierge Marie (« Notre Dame » ou « la Mère de Dieu »). Le contraste est grand entre ces rares textes contemplatifs et le contenu habituel du dialogue entre Richalm et le frère N. où il n'est presque question que de l'omniprésence des bons et des mauvais esprits et surtout des agressions permanentes des démons. Cette juxtaposition, chez le même personnage et pour l'essentiel suivant son propre aveu, d'objets de croyance aussi différents, aide peut-être à comprendre

41 Richalm (note 2), p. 180.

42 Schmitt, Jean-Claude, La culture de l'*imago*, dans : Annales HSS 1 (1996), pp. 3–36. Cf. aussi : Idem, Introduction, dans : Les images dans l'Occident médiéval, éd. par Baschet, Jérôme et Dittmar., Pierre-Olivier (L'Atelier du médiéviste 14), Turnhout 2015, pp. 7–18.

ce qu'est l'état de mystique, même si Richalm ne fut pas un mystique au sens habituel que les historiens donnent à ce terme. La souffrance physique y tient une grande place, de même que le fantasme obsidional du Mal sous toutes les formes. Dans cette vie de souffrance, où l'individu est tenaillé par le sentiment de sa faute, la contemplation des images de dévotion ouvre, par-delà les réalités tangibles et la frontière des sens, une fenêtre de consolation et d'espoir autant qu'un chemin vers la divinité.

Ymagena, *semblanci*, and *vision*. The status of the *ima*go and the impossible representation in 'Li Via seiti Biatrix, virgina de Ornaciu'

Sergi Sancho Fibla (Louvain)

In 1965 Pierre Gardette proclaimed, talking about Marguerite d'Oingt (†1310), that "some authors are not lucky".[1] With two other colleagues, he just edited the works of this Carthusian writer, compiled in a 14th-century manuscript from Grenoble.[2] The French linguist thus referred to the poor diffusion and circulation of Marguerite's texts, which caused her never to have a significant presence, neither in the early works of religious history, nor later, with the flowering of studies on female mysticism in the late 20th-century.[3]

However, Marguerite's works provide relevant aspects for the study of medieval spirituality. One of them is the didactic nature of almost all her texts. In the 'Pagina Meditationum' she describes different images on which she reflects, but also indicates the different modes of thought, the practices and attitudes that the meditator must adopt.[4] In her mystical work, the 'Speculum', there is a clear mystagogic aim. This means that, while she tries to express the experience of union with the divinity, she provides as well the steps that the reader must follow to reach the same objective.[5] Such didactic nature turns her works into a sort of a handbook, an aspect that can

---

1 Les Œuvres de Marguerite d'Oingt, Eds. Duraffour, Antonin et alii (Publications de l'Institut de linguistique romane de Lyon 21), Paris 1965, p. 7.

2 Grenoble, Bibliothèque Municipale, 5785R. From now on, Manuscript A (Ms. A).

3 Obviously, there have been some studies about Marguerite's works, but far less than other mystical figures from the same period. Cf., among others, Ruh, Kurt, Marguerite d'Oingt. Eine frankoprovenzalische Schriftstellerin im kartäusischen Ordensstand, in: PBB 116 (1994), pp. 324–333; Dinzelbacher, Peter, Christliche Mystik im Abendland. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters, Paderborn 1994, pp. 260–262; Petroff, Elizabeth A., Writing the Body. Male and Female in the Writings of Marguerite d'Oingt, Angela of Foligno, and Umiltà of Faenza, in: Body and Soul. Essays on Medieval Women and Mysticism, Ed. idem, Oxford/New York 1994, pp. 204–224; Trinca, Beatrice, Spiegel der Transzendenz. Zum 'Speculum' der Marguerite d'Oingt, in: Übertragung. Bedeutungspraxis und 'Bildlichkeit' in Literatur und Kunst des Mittelalters, Eds. Wenzel, Franziska and Selmayr, Pia (Imagines Medii Aevi), Wiesbaden 2017, pp. 215–226. The first monograph centered on her writings is the publication of my doctoral dissertation: Sancho Fibla, Sergi, Escribir y meditar. Las obras de Marguerite d'Oingt, cartuja del siglo XIII, Madrid 2018.

4 Sancho Fibla (note 3), pp. 23–52.

5 Ibid., pp. 121–143.

be also observed in another of her writings: 'Li via Seiti Biatrix, virgina de Ornaciu', or 'The Life of Holy Virgin Béatrice d'Ornacieux'. Indeed, in this hagiography, the writer provides a narration that broadly follows the models of holy life of her time, but adds here and there explanatory comments on the supra-sensitive experiences of Béatrice d'Ornacieux (†1303). Among these, we find the reflection on the visionary phenomenon, a kind of revelation that Marguerite herself claims to have experienced and to which she seems to be particularly sensitive.

Inner visions have an important tradition in the Medieval West and, certainly, the testimonies of Marguerite and Béatrice should be understood within this context. The spiritual vision perfectly reflects the tension inherent in Christian thought: between the impossibility of representing the supra-sensitive experience and the will/need to project onto the auditor or reader what has been seen, like John proclaimed in the 'Revelations'.[6] In spite of the theological and semantic limits of visions, medieval writers and artists made use of the representative, iconographic, and rhetorical devices that were at their disposal to give an account of something that was invisible and inexpressible in earthly words and shapes.

In this 'Life', Marguerite d'Oingt uses such resources to provide an image that is a sign of what Béatrice had seen, but denies itself at the same time. The strategy of the author does not follow the *via apophatica* in a traditional way, but quite the opposite. She describes the vision with an over-exposition of content, a semantic saturation that provides a mental reference of impossible graphic depiction. At the same time, the text renders as well a reflection and a classification of different kinds of images. All this allows us to better understand what it meant to perceive, to mentally picture, and to see something one should not be able to see. This article aims hence first to analyse the way in which Marguerite d'Oingt intends to overcome the representative limitations of a vision that is impossible to outline, i.e., the vision of the Trinity described in chapter 6 of 'The Life of Béatrice d'Ornacieux'. Secondly, I will deepen into the commentary on the hierarchy of images provided in the same chapter. With this, I intend to study, on the one hand, the strategies for expressing what is invisible and inexpressible and, on the other, to explore the theory of representation that underlies the writing of this work.

---

6 Victoria Cirlot has excellently explained the influence of John of Patmos' narration in late medieval visionary literature. Cf. eadem, Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente, Barcelona 2005; eadem and Garí, Blanca, La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media, Madrid 2008.

I. Marguerite, Béatrice, and the visionary phenomenon

Marguerite was born into an aristocratic family in the Valley of Azergues (Beaujolais, France). She entered the monastery of Poleteins (near Lyon) at a young age. Later she became prioress and wrote at least three works and some letters. From the content of the letters it can be inferred that there existed other writings that were not preserved, probably scattered notes that could not be collected when her writings were gathered in a manuscript copied soon after her death (note 2).[7] Three works were compiled: the 'Pagina Meditationum', the 'Speculum', and the 'Li via Seiti Biatrix Virgina de Ornaciu', the first written in Latin, the other two in Franco-Provençal. Almost everything we know about her is linked to this manuscript.[8]

We have even less information about Béatrice d'Ornacieux, whose memory has been basically built up through the 'Life' that Marguerite wrote. The text renders the different experiences of this Carthusian nun, from her childhood, through her stay in the monastery of Parménie, until her death in Eymeux, a community that she founded with other companions. Obviously, the narration follows the commonplaces of hagiographic accounts, which Marguerite seems to know perfectly. Hence, the typical organization of Lives becomes evident at first sight, following the traditional path stipulated by the *triplicem statum in anima*.[9]

Due to the authorship of her 'Life', Beatrice's memory has been intimately associated with Marguerite. They probably never met and it seems that Marguerite wrote the hagiography following the news she received from other people. This is evident when she speaks of the nuns who accompanied Béatrice when she founded Eymeux: "As I have heard it was said, since at the time I was writing this I did not know the name of these two".[10] Marguerite could have written the 'Life' at the request of others or of her own will but, in any case, there is nothing to suggest that they actually met. Yet, there have been attempts to link them with unfounded close ties. For example, the belief that Marguerite was Béatrice's novice at Poleteins is still being reproduced today. We do not know the dates of birth of either of them, so it is not clear that the chronology would allow us to envisage such a relationship. Furthermore, in no case is there any mention of any link between Béatrice and Poleteins, Marguerite's monastery. This relationship, which can be traced back to a chronicle from the

---

7 For a more developed study of the manuscript, cf. Sancho Fibla, Sergi, Reading Mystics, Building Saints. Impact and Reception of Carthusian Holy Women within the Order, in: Mystik unterwegs. *Theologia mystica* und *revelationes* in kartäusischen Händen, Eds. Abram, Marieke et alii (Studia Cartusiana), Louvain 2022, pp. 59–154.

8 Among the few documents that concerned her, it is worth noting the will of her father, Guichard d'Oingt, made in 1297. Marguerite is mentioned together with five of her brothers and sisters. Paris, Archives Nationales, P 1360, no. 888.

9 Sancho Fibla (note 3), pp. 417–424.

10 Com jo hay entendu et non puit unques saveir lo proprio non de cetes doves quant jo escrisevo co. Ms. A, fol. 27v–28r. My translation.

18th-century, shows the widespread image with which both women were seen: one as a teacher because she was a writer, and the other as a rather devout holy figure.[11]

Indeed, Béatrice's posteriority is deeply marked by her belonging to the family of Carthusian saints. We can already find her in some martyrologies and hagiologies of the 16th-century.[12] Probably this made people pay more attention to aspects related to traditional sanctity, that is, to her penances, virtues and miracles, rather than her visions. Ecstatic experiences had a disparate reception in Late Middle Ages and Early Modern period, so due to the controversial character of this phenomenon, they were disappearing from the narration of her 'Life'. This can be observed in two 17th-century handwritten copies of the texts contained in Manuscript A that have been rather neglected by scholars who have worked on Carthusian spirituality: manuscripts C' and C". In them, her figure is moulded to the hagiographic canons of Early Modernity and the visionary character of her experiences is faded.[13]

II. The Trinity: an impossible representation

The vision that will be the core of this study concerns the Trinity. It is very similar to another vision Marguerite claims to have had, which is described in the second chapter of her 'Speculum'. In it she talks about a wonderful light divided into three parts. The similarities between both visions have already been pointed out.[14] However, for the purpose of this article, such affinities are rather less important than stressing the fact that these descriptions were understood by both the author and by the early reception as 'visions'. In effect, if we read the *incipit* that introduces the 'Speculum', a work whose title was probably given by the copyist, it alludes to

---

11 The chronicle is: Gallizia, Piergiacinto, Atti de'Santi, che fiorirono ne'Dominj della reale casa di Savoja. Tratti da un codice manoscritto del canonico Piergiacinto Gallizia di Giaveno, volume 5, Torino 1757, pp. 241–242. It may have been the source from where contemporary authors took such idea: Bellanger, Théodore, La bienheureuse Béatrix d'Ornacieux, vierge chartreusine de Parménie au XIIIe siècle. Sa vie, sa mort et son culte, Grenoble 1874, p. 57; Zorzi, Diego, La spiritualità e le visioni di due certosine lionesi contemporanee di Dante, in: Aevum 27 (1953), pp. 510–531, here 511; Duraffour (note 1), p.161; Farconnet, Pacôme de, Beatrix d'Ornacieux, in: Dictionnaire d'Histoire et Géographie ecclésiastiques, volume 7, Paris 1934, p. 113; Blumenfeld-Kosinski, Renate, The Writings of Margaret of Oingt, Medieval Prioress and Mystic (†1310) (Focus Information Group), Newsburyport 1990, p. 29.

12 For instance, she appears in the Martyrologes of Hermann Greven (1515), Canisius (1562), André du Saussay (1637), Artur du Moutier (1637), and in Théophile Raynaud's 'Hagiologium' (1665), among other catalogues of saints. For her reception in Early Modern period cf. Sancho Fibla (note 7).

13 Cf. Sancho Fibla (note 7) for a whole analyze of these manuscripts and the disappearing of visionary experiences.

14 Cf. Zorzi (note 11); Sancho Fibla (note 3), pp. 183–220.

the text as a *visio*[*nem*].[15] We find precisely the same allusion in another copy of this work, compiled in a late 14th-century manuscript written around Albi (Manuscript B).[16] The work is included between two hagiographies, that of Elzéar de Sabran and Delphine de Puimichel, and is followed by a brief account about a vision of Thomas of Canterbury (†1170) and the poem 'Seven Spiritual Joys of Our Lady'.[17] Marguerite's work here is not titled at all, and the *incipit* names it "a vision of a devout nun" (fol. 26r), showing that in the 14th-century the text was literally understood as a vision, a precise genre. Yet, the image of the Trinitarian light found in the 'Speculum' is described vaguely and extremely briefly, so I will focus here only on Béatrice's account, which is far more detailed.

Visions appear in the 'Life' of Béatrice from the 5th-chapter, after having narrated her virtuous childhood, her practices of penance and mortification, and the first miracle. From then on, Marguerite begins to describe visionary phenomena, which is expressed as a global impossibility in its different dimensions. Indeed, when she reports the first vision, she describes the Paradise, an 'incomprehensible' place of 'incomparable' beauty, whose inhabitants, the saints, were 'immeasurable' and 'omniscient'. Such perceptive incompatibilities are explained by Marguerite with the fact that Béatrice did not see it with her bodily eyes, but with those of the mind (*oculus animae*).[18] This makes us consider visions as a phenomenon belonging to the invisible stratum of reality, the one that cannot be grasped by sensory perception. The unfeasibility of transmitting something that by nature is not possible to see nor to express, needs, therefore, a translation. This is the function of the expression *li fut semblanz* ("it seemed to her"), which Marguerite uses to introduce the description of each of the visions she narrates, whether hers or Béatrice's.[19] This allows her

15 Ms. A, fol. 13r.

16 Fr 13504, Paris, Bibliothèque Nationale de France, fol. 26r–31r.

17 For a linguistic study of the manuscript, cf. Dulong, Marthe, La vie provençale de sainte Delphine et le procès de sa canonisation (1363), Paris 1928. Found and consulted in Archives municipales de Marseille, Marseille. For a hypothesis of its origin and use, cf. Sancho Fibla (note 7).

18 *Non o veit pas des heus corporaz mays en espirit,* Ms. A, fol. 23r. For the Christian tradition of the *oculus animae* and inner vision, cf. Haas, Alois M., Visión en azul. Estudios de mística europea, Madrid 1999. For its formulations by medieval theologians, Cirlot (note 6); and Hamburger, Jeffrey, Bouché, Anne-Marie, The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages (Princeton University Press), Princeton 2006. For a reflection from Art History: Ringbom, Sixten, Les images de dévotion. XIIe–XVe siècle, Paris 1995, pp. 18–23; and Baxandall, Michael, Painting and Experience in 15th–century Italy, Oxford/New York 1988, p. 45.

19 The expression appears 12 times. Sancho Fibla, Sergi, Quando bene respicio. Palabra, imagen y meditación en las obras de Marguerite d'Oingt, Barcelona 2015, pp. 497–498. Similar expressions can be observed in other mystics, such as Heinrich Seuse: *do was im vor in einer gesiht, wie*. Cf. Blanca Garí's explanation in Heinrich Seuse, Vida, Ed. Garí, Blanca, Madrid 2013, pp. 21–22.

to underline the border between the literary pictures of the account and the inner vision coming from another reality:

> Oy li fut semblanz que sos espiriz fut entre los Sainz de paradis, del cauz li semblavet que vint si grant compagni que hun non li y porrit metre contio. De la grant beuta que il aveunt non li eret semblanz que li selouz quant il est en sa plus grant clarta et beuta, fut ma ques hun po de chosa au regart de la grant beuta que aviant li Saint que illi veit de jota sei de totes pars et de sus come en l'air. Totes veis illi non o veit pas des heus corporaz mays en espirit [...] Nos non trovem pas que illi voucit unques de ceta vision revelar autres choses ma que, tant que de celles tres autes et secretes demonstrances que Nostri Sires li demostret la conpagni de sos glorious Sainz, illi non o porret recontar ne comprendre.[20]
>
> It seemed to her that her spirit was among the saints of Paradise; and it seemed to her that she saw so many of them that it would be impossible to count them. As for their beauty, it seemed to her that the sun in its greatest beauty and brightness was nothing compared to the great beauty of the saint she saw below her, everywhere, and above her like in the air. However, she did not see them with her bodily eyes, but spiritually [...] We think she never wanted to reveal of this vision anything but the fact that she could neither explain nor understand the secret revelations [demonstrances] of the assembly of the glorious saints that our Lord showed her.[21]

At the end of this fragment, the word *vision* literally appears, a term that Marguerite usually uses indistinctly together with *revelacion* or, in this case, with *secretes demonstrances* ('secret shapes'). Such a commentary functions as a prologue to the experiences to be described next: the visions of the Trinity and the *depositio sepulchri*.[22] The first one intimately relates to the Eucharist. Béatrice is thus located in the chapel of the monastery and, at the moment of the elevation of the host, she sees something that "no figure could resemble or be compared to" and no "heart could understand". Yet, Marguerite describes it as a likeness (*semblanci*) of a child:

> For a long period of time every day at the elevation she saw the Body of our Lord (*corpus Domini*) in the shape (*semblanci*) of a little child. Thus, she saw a great brightness between the priest's hands, so great and so white and of such wonderful beauty that in her opinion no human heart could ever imagine something that could resemble or be compared to it.[23]

The motif of the child replacing the host at the moment of elevation is typical from Late Medieval Art and Literature. Many images have been preserved, and they clearly stress the solemnity and the visual power of the elevation. The host became visible

---

20 Ms. A, fol. 23r.

21 I take into consideration Blumenfeld-Kosinski's translation but I slightly modify it in this and the following quotations. Her version is economical in some passages, and it frequently omits details that are important for the purpose of this article. Blumenfeld-Kosinski (note 11), pp. 54–55.

22 For the dramatic vision linked to the *depositio sepulchri,* cf. Sancho Fibla (note 3), pp. 255–274.

23 "Illi ytiet hun grant teins que illi veit toz jors corpus Domini a la levacion en semblanci d'on petit enfant. En tal maneri illi veit entre les mans del chapellan una grant clarta que eret si tres granz et si tres blanci et de si meravilousa beuta que ay no li eret vyaires que de neguna chosa que cuors humans poit pensar que hun y poyt metre figura ne comparacion". Ms. A, fol. 23r.

at the high point of the mass when the sacrament was prepared and, moreover, was raised so that everyone could have a direct view.[24] The presence of the child made it possible to combine the sacramental reference to both incarnation and sacrifice at the same time.[25] Spiritual literature provides us with many examples of this scene from all over Europe, whether from the early texts concerning Mechtilde von Hackeborn (†1298) and Gertrude of Helfta (†1302),[26] 14th-century Jeanne-Marie de Maille (†1414),[27] or even later witnesses like those of María de Ajofrín (†1489) or Juana de la Cruz (†1534).[28] The examples and parallels would be innumerable and it is not the aim of the article to list them. What is important in this fragment is rather the elements that accompany the child. In the first place, it appeared a big, circular, beautiful white clarity. Secondly, inside the latter, there was a red one:

> Icilli clarta li eret vyaires que fut tota rionda, et dedenz la clarta apparisseyt una granz vermelia si tras resplandenz et si bela que da sa grant beuta, illi enluminavet tota la clarta blanchi. Et cilli clarta gitavet si grant resplandour que illi fayseit resplandir tota la vermelia si que li una beuta enluminavet si l'autra et si ytiant li una en l'autra que eles rendiant si meravillousa beuta et si grant resplandour que una veet tota la beuta de la blanci clarta dedenz la vermeli et la beuta de la vermeli veet hon dedenz la beuta vl'clarta blanci.[29]

> It seemed to her that this brightness had a circular shape, and that in the brightness there appeared a great red brightness, so red, so resplendent, and so beautiful that it illuminated with its great beauty all of the white brightness. And this brightness radiated such a great splendour that it illuminated all of the redness so that each of these beauties illuminated the other so brightly that they radiated such a marvelous beauty and such a great splendour that one saw all of the beauty of the white brightness in the red brightness and the beauty of the red brightness in the beauty of the white brightness.[30]

---

24 The elevation emphasized the corporeal presence of Christ, an aspect further developed by Caroline Walker Bynum. Cf. a pioneer study in: Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women, Ed. idem, London 1987, p. 203–205; idem, Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe, New York 2011.

25 Cf. Kiekhefer, Richard, *Ihesus ist unser!* The Christ Child in the German Sister Books, in: The Christ Child in Medieval Culture. Alpha Es Et O!, Eds. Kenney, Theresa and Dzon, Mary, Toronto 2012, pp. 167–98; Kirakosian, Racha, Bodleian Library, MS. Germ. E. 22. The Christ Child in the Host, in: Oxford German Studies 46 (2017), pp. 180–184.

26 Cf. Harrison Anna, 'I Am Wholly Your Own'. Liturgical Piety and Community among the Nuns of Helfta, in: Church History, 78 (2009), pp. 549–583, here 571.

27 Kieckhefer, Richard, Unquiet Souls. 14th-century Saints and Their Religious Milieu, Chicago/London 1984, pp. 171–172.

28 Vida de Juana de la Cruz, Biblioteca del Escorial, Madrid, K–III–13, fol. 1r–137r. Ed. Balbás, María Luengo and Atencia Requena, Fructuoso, 2019, cf. http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz, cf. fol. 6v and 19r; and Vida de María de Ajofrín, Biblioteca del Escorial, Madrid, C–III–3, fol. 192r–231v. Ed. Redondo Blasco, Celia, 2019, cf. http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Ajofr%C3%ADn, cf. fol. 80r.

29 Ms. A, fol. 23v.

30 Cf. note 21. Inspired by Blumenfeld-Kosinski (note 11), p. 55.

Thirdly, a little child of great beauty appeared and, with him, a big beautiful golden brightness:

> Et dedenz la clarta blanchi apparisseyt huns petit enfes, la tras grant beuta de cel enfant illi ne puyt dire ne fayre entendre. Desus cel enfant et de totes pars apparisseyt una granz clarta semblanz a or qui rendeit si grant illumination que illi trahit totes les autres a ssi et tota s'en entravet dedenz lour. Et les autres traiant tota cela a lour, et totes s'en entravont dedenz liey. Ycetes quatro divisions se appareyssant en una mema semblanci et beuta et replandour. Et li eret viaires que cilli comunauz beuta et resplandors apparissit tota dedenz cel enfant. Et li enfes apparisseyt toz dedenz cela resplandour.[31]

> And in that white brightness appeared a little child; she could not describe nor make anyone understand the great beauty of this child. Above this child and everywhere there appeared a great brightness which looked like gold; it gave off such a vivid brilliance that it attracted all the other brightnesses into itself and entered itself into the other brightnesses. And the other brightnesses attracted that last one, while they themselves entered into it. These four visions manifested themselves in the same shape and with the same beauty and splendour. And it seemed to her that the beauty and splendour they had in common appeared inside that child. And the child appeared in the midst of this splendour.[32]

Therefore, the three lights share common qualities: they are big, radiant, circular, and beautiful. The only differentiating feature among them is the color. With this, Marguerite is telling us that they are exactly the same. Not only alike, but indistinguishable, since she makes a particular effort in expressing the intertwined nature of such colours.[33] However, what seems important to me, even more than chromatic difference, is the circular quality, since it is the device that Marguerite uses to give a "likeness" [*semblanci*] to what did not have. Except for the figure of the Christ child, the author describes a rather abstract or schematic vision using lights as moving geometric figures.

As a matter of fact, geometrical shapes such as circles, squares or triangles embodied the *via media* of representational regimes. That is, a way of picturing something that would respect the impossibility of divine representation and, at the same time, provide a language of cataphic expression. Geometry was often, throughout the Middle Ages, the resource that solved this impasse, since it was considered a less figurative form and avoided mutism or apophatic language. The Trinity, as a representation of divinity and as a divine mystery, was suitable of adapting to this type of depiction.[34] Such a link between geometric and mystical discourse is clearly displayed in the Rothschild Canticles, a very close example to Marguerite and Beatrice. This tiny devotional volume from around 1300 was made for being a tool that lead the reader towards the phenomenon of contemplation. The images are structured in a way that,

---

31 Ms. A, fol. 23v.

32 Cf. note 30.

33 Obviously, the colors have an allegorical dimension: presumably, white could refer to the Child (Jesus), red to the Holy Spirit, and the Golden light to God the Father. However, such allegorical meanings are not of much interest here.

34 Cf. for some examples, with illustrations, Sancho Fibla (note 3), pp. 191–199.

as the pages go by, they gradually lose figuration and come closer to geometry. It is certainly a process that emulates the visionary experience and tries to provide the reader with a rhetoric and iconographic apparatus for shaping the Trinity.[35]

Marguerite's description of Béatrice's vision is detailed and precise. Yet, it is paradoxical that she does not seek clarification but rather the opposite, indistinction and confusion. Therefore, the reader can't easily picture a clear shape for those circles. How should one lay them out? For instance, concentric and intertwined circles have a well-known tradition in the West. If we focus on the first, we find very early examples such as the baptistery of Albenga, whose mosaic of the Trinity is dated in the 5th-century. Later on, Hildegard von Bingen (†1179) also reported a similar vision of the Trinity in the 'Scivias'. Although Peter Dronke already stressed the fact that there is no explicit mention in the text that those lights Hildegard saw were conceived as concentric circles, the use of the word *perfundere* probably made the illuminator think about this kind of representation.[36] In this case, the Trinitarian God is pictured as two circles (one of light representing the father, one of fire representing the Spirit) and a human figure in saphyre. It is worth stressing that Hildegard too applied herself for accentuate the interlinked nature of all three circles, activating the vision in a kinetic way that mixes the three persons and puts the whole image in motion. As for the intertwined circles, it is a motif that was used in different contexts, both secular and theological. Perhaps the clearest example is Giaocchino da Fiore's (†1202) *IEUE* illumination. There, each of the circles represents a person of the Trinity, but also, in a widely well-known exegetical dimension, they evoke other historical and biblical elements that are interwoven.[37]

We can find many other written examples close to Marguerite d'Oingt's horizon: the three colored spheres that Claire de Montefalco saw in the sky,[38] the three rings reported by Seuse (†1366)[39] or Eckhart (†1328) in the poem 'Granum sinapis', etc.

35 New Haven, Yale University Library, Beinecke Ms 404, fol. 40r. Cf. Hamburger, Jeffrey, Revelation and Concealment. Apophatic Imagery in the Trinitarian Miniatures of the 'Rothschild Canticles', in: The Yale University Library Gazette 66 suppl. (1991), pp. 134–158; and Newman, Barbara, Contemplating the Trinity. Text, Image, and the Origins of the Rothschild Canticles, in: Gesta 52 (2013), pp. 133–159.

36 *Deinde uidi serenissimam lucem et in ipsa saphirini coloris speciem hominis, quae tota suauissimo rutilante igne flagrabat. Et illa serena lux perfundit totum illum rutilantem ignem, et ille rutilans ignis totam illam serenam lucem, ac eadem serena lux et idem rutilans ignis totam speciem eiusdem hominis, ita lumen unum in una ui possibilitatis existentes*, Scivias II, 2. Hildegard von Bingen, Scivias. Ken de wegen, vol. II, Hilversum 2015, p. 66. Cf. Dronke, Peter, Tradition and Innovation in Medieval Western Colour-Imagery, in: The Realms of Colour. Eranos 1972, Leiden 1974, pp. 51–107, here 100.

37 Corpus Christi College Library, Oxford, Ms 255A, fol. 7v.

38 Faloci Pulignani, Michele, La Vita di Santa Chiara da Montefalco, scritta da Berengario di Sant'Africano, in: Archivio storico per le Marche e per l'Umbria I (1884), pp. 583–625; ibid., II (1885), pp. 193–266; cf., respectively, 607 and 259.

39 For Seuse's case, cf. Boespflug, François, Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'Art, Paris 2008, p. 234.

Yet, the best-known vision of divinity in the form of circles is provided by Dante Alighieri (†1321) in his 'Commedia'. At the end of 'Paradiso' 33, the author depicts three lighted circles of different colors. These have the same *contenenza*, that is, the same dimension, and the radiance of one color is mixed and reflected in the other, a very similar description to Beatrice's. It is, in this case, also a paradoxical *imago*:[40] if the three circles have the same dimensions, how could one see three colors without one circle overshadowing the other? Are they perhaps translucent? Which is the one in front? How do the three colors mix as *iri da iri* and, at the same time, remain distinguishable? Does the reflection denote movement? Are they perhaps spheres?

> Ne la profonda e chiara sussistenza
> de l'alto lume parvermi tre giri
> di tre colori e d'una contenenza
>
> e l'un da l'altro come iri da iri
> parea reflesso, e 'l terzo parea foco
> che quinci e quindi igualmente si spiri.[41]
>
> In the deep, transparent essence of the lofty Light / there appeared to me three circles / having three colors but the same extent, /and each one seemed reflected by the other / as rainbow is by rainbow, / while the third one seemed fire, / equally breathed forth by one and by the other.[42]

Just as in Béatrice's vision a Christ child appears in the middle of the circles, Dante sees the *nostra effige*, that is, the human likeness. Exegetes will tell whether this "effigy" alludes to the same poet, humankind, Christ, or to all at once.[43] Here I shall confine myself to point out that, in addition to the similarities with Béatrice's narration, both-cases refer to an inconceivable *imago*. It is a vision impossibly captured on parchment, paper, metal or glass. It is even unlikely to picture it in the mind. The accumulation of elements and combinations provides an approximation to the pristine vision the author intends to evoke, but in no case will a mental reconstruction have clear references in earthly logic.

Hence, the efforts of illuminators and artists to try to give a reliable drawing of such a passage have been in vain. In most cases the motif of the concentric circles has been chosen relying on the notion of the celestial spheres; in other cases, it has

---

40 I use here the medieval term *imago* in order to encompass material representations and mental picturing as well in a one single term. Cf. Hamburger, Jeffrey, St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology, Berkeley/Los Angeles/London 2002, p. 186; and Javelet, Robert, Image et Ressemblance au XIIe siècle. De Saint Anselme a Alain de Lille, Strasbourg 1967, pp. XXII–XIV.

41 Paradiso 33, 115–120. Giorgio Petrocchi's version from Princeton Dante Project, 1999, Princeton University, cf. https://dante.princeton.edu/cgi-bin/dante/campuscgi/mpb/GetCantoSection.pl?LANG=2&INP_POEM=Par&INP_SECT=33&INP_START=109&INP_LEN=18.

42 Ibid.

43 For a summary of those interpretations cf. Sancho Fibla (note 3), pp. 200–220.

been preferred to represent just one circle with-chromatic variations, and even some interpreters saw Gioacchino da Fiore's chained circles in Dante's description.[44] My opinion, more grounded on the knowledge of late medieval spiritual culture than on Dantean studies, is that the Florentine poet was precisely looking for this: a description of impossible figuration,[45] just what Iacopone da Todi proclaimed in a well-known lauda: *infigurabil luce, chi te può figurare?*[46] In consequence, I also believe that Marguerite d'Oingt, a few years before the 'Commedia', decided to use this same strategy. She had pointed out in chapter 5 that the visions Béatrice experienced could not be represented (nor explained or understood) in any way. However, instead of using a negative way, she looked for another device that would give an impression, although vague and strongly partial, of something unrepresentable: the impossible *imago*.

III. Going down the stairs: from vision to likeness

Therefore, opposed to the apophatic discourse, Marguerite chooses a representational overload. I understand this as an absolutely conscious choice because, on the one hand, as it has been mentioned above, at the beginning the author already warns about the ineffable, unrepresentable and incomprehensible character of such an experience. On the other hand, because Marguerite also adds, at the end of the description of the vision of the Trinity, a sort of epilogue in which she reflects on the nature of the vision in relation to other types of *imago* that Béatrice experienced. This brief note develops a range of different ways in which she visually perceived the host, a classification that could correspond to three different statuses of the image present in the Late Middle Ages.[47]

44 Tondelli, Leone, Da Gioachino a Dante. Nuovi Studi, consensi e contrasti, Torino 1944.

45 "Dante's image, to be sure, is visually impossible if we try to understand it in this stricter sense: three circles, with one circumference, one capacity, and yet distinct in their three colours". Dronke (note 36), p. 101. Before him, cf. Attilio Momigliano's interpretation: "che tale figurazione sfugga ad una traduzione grafica, è proprio questa la ragione per cui essa risponde. Geometri [...] hanno preteso che quei cerchi [...] fossero traducibili in un disegno: sarebbe una profanazione referire i loro geometrici farnetichi". Dante Alighieri, Divina Commedia, Ed. Momigliano, Attilio, Firenze 1947, p. 853.

46 Verse 9 from Iacopone's Lauda LXXXXI, "Come l'anima per sancta nichilità & carità peruiene a stato incognito & indicibile". Jacopone da Todi, Laude. Secondo la stampa fiorentina del 1490 con prospetto grammaticale e lessico, a cura di Giovanni Ferri, Roma 1910, p. 145.

47 L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Eds. Baschet, Jérôme et Schmitt, Jean-Claude, Paris 1996.

Just after the description of the colored circles, Marguerite tells us that Béatrice had such an experience for a long period, most probably each time the chaplain raised the body of Christ:

> Quant illi ot co veu per mout grant teins, illi penset que illi mout granz pecheriz eret et que illi offendeit vers son creatour et comencet dotar [24r] de acunes choses. Et sure co illi preet a mout grant temour Nostrum Segnour que a sa grant bonta playsit que illi a la levation poit veir son glorious cors tot simplament. Deys pois illi lo vit hun teins assi come hun porrit veir de loins una ymagena peinta en parchimin. Totes veis li beuta eret si granz que illi non o puit dire, mays non puyt fayre entendre en autra maneri. Apres illi lo vit tot simplament come les autres.[48]

> After she had seen this for a long time, she thought she was a great sinner and that she was offending her Creator, and she began to be doubtful. So she fearfully begged of our Lord that it may please his great goodness to show her his glorious body quite simply at elevation. Afterwards, she saw him for some time as one can see from afar an image painted on parchment. Nevertheless, his beauty was so great that so she could not explain nor make anyone understand it. After that, she saw him quite simply, as everyone else did.[49]

This vision, however, gradually faded away. For a time, she saw the host "as one can see from afar an image painted on parchment". This could refer to two possibilities: it could be an image that had lost the brightness but kept having some coloration; or, instead, it could refer to an actual illumination of the Passion from a manuscript. Indeed, in the preceding sentence we are told that she prayed to see "simply" the "glorious body of Christ". If we read the whole Marguerite's *corpus*, the expressions *glorious cors* or *precious cors* are always linked to the body of Christ, and more specifically, to the body of the Passion.[50] Therefore, this image could represent a middle stage of the visionary phenomena: it was not the impossible vision of the lights, neither simply the host, but a mental picture of the body of the Passion. In other words, she saw, where all her companions perceived simply the host, a representation of the body of Christ, such as one could admire in her time in an "image painted on parchment". Not only is she telling us here that there was a middle step between vision and physical perception, but she is also testifying that the representations of the time had an obvious impact on the way in which transcendent experiences were apprehended. Here it is not just the body of Christ that is being pointed out, but that body that one can see in the illuminations of the manuscripts. Finally, the fact that Marguerite points to a representation "as one can see from afar" could suggest different interpretations. On the one hand, the expression could allude to its small size, and so the two-dimensional representation would be adapted to the size of the host, as if it were painted on it. On the other hand, it could be a blurry *imago* that is somewhere between vision and sensory perception. The end of the paragraph confirms this idea, since it indicates that, subsequently, she started to see the same

48 Ms. A, fol. 23r.
49 Cf. note 30.
50 Cf. Ms. A, fol. 13v, 16v, 21v, and 22r.

scene, the elevation of the host, "as everyone did", that is, merely the result of physical perception.

Therefore, in the explanatory account of the end of the Trinitarian vision, Marguerite tries to develop three types of *imago*: the transcendental vision, the mental picture of something that is not present to the eyes, and the shapes of physical perception. She undoubtedly does this to assert the divine origin of the vision caused by the host, and also to justify the abstract character and the impossibility of its representation. The articulation of these three statuses of the *imago* displayed in this passage clearly respond to the tradition of Christian inner vision, a conception of visual perception linked to a double level of representation of the divinity: those that are similar to God (*vision*) and those that are different (mental picture and real perception). This tradition could be traced back to the pseudo-dionysius's notion of *similitudo*, filtered mostly by John Scotus Eriugena, Augustine and the Cistercians.[51] Marguerite herself, like many other mystics, refers at different points in her works to the tradition of the mind's eye, an organ which alone can perceive the divine vision, and whose perception is different from that of the bodily eyes; thus also aligning herself with the tradition of the spiritual senses.[52]

If we focus on the text, we can observe that it attributes three different denominations to each status: *semblanci*, *ymagena* and *vision*. Marguerite uses the first whenever she wants to allude to the shapes that the external eye recognises. This is the case when she refers to the figure of the child as *semblanci* and when she insists on the qualities of the four lights: circular joint shape, beauty, and brightness (*Ycetes quatro divisions se appareyssant en una mema semblanci* et *beuta* et *replandour*). The second designation corresponds to the miniature of the Christ of the Passion in a manuscript which she sees where the other nuns only see the host. It is therefore a mental picturing that re-presents in the absence of a reference. Finally, *vision* is the word used by Marguerite in all her works, including the 'Life' of Béatrice, for the divine *imago* received during ecstatic phenomena and which cannot be represented in images or translated into words. Thus, the three denominations seem to correspond to three statuses: the terrestrial shapes, the mental picture whose referent is not present to the senses, and the divine vision. Such classification could be linked

---

51 About *similitudo* and the picturing of mental images, cf. Cartuthers, Mary, The Craft of Thought. Meditation, Rethoric and the Making of Images 400–1200 (CUP), Cambridge 1998, p. 14.

52 Cf. note 18 and "En co illi vit si granz choses et si secretes et de si obscur entendiment que segont nostrum petit entendiment oy non nos est viayres que oy seyt neguna persona qui per sent ne per clergi o puit entendre se li sanz espiriz non li ureyt les euz del cors", Ms. A, fol. 26r. About the spiritual senses, cf. Gavrilyuk, Paul and Coakley, Sarah, The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity, New York, 2012. For the role of senses in Marguerite's mystical experience, Sancho Fibla, Sergi, Penitential and Mystical Senses. Two Paths for Female Devotion in the Late Middle Ages, in: Sensual and Sensory Experiences in the Middle Ages. On Pleasure, Fear, Desire and Pain, Eds. Muntaner, Carme et alii, Newcastle upon Tyne 2017, pp. 141–158.

to the augustinian division of corporeal, spiritual, and intellectual visions. The first corresponded to those things that can be apprehended by the external sight, while the second referred to what is seen inwardly when referents are absent. Finally, the third kind would allude to mental images that are products of dreams, contemplation, or visions:

> Primum ergo appellemus corporale, quia per corpus percipitur et per corporis sensibus exhibetur. Secundum spiritale; quidquid enim corpus non est et tamen aliquid est, iam recte spiritus dicitur: et utique non est corpus, quamuis corpori similis sit, imago absentis corporis, nec ille ipse obtutus quo cernitur. Tertium uero intellectualle, ab intellectu.[53]

> Hence let us call the first kind of vision corporeal, because it is perceived through the body and presented to the senses of the body. The second will be spiritual, for whatever is not a body and is yet something is rightly called spirit; and certainly the image of an absent body, though it resembles a body, is not itself a body any more than it is the act of vision by which it is perceived. The third kind will be intellectual, from the word 'intellect'.[54]

The Augustinian classification respond thus to three kinds of perception: physical sight that works when objects are present, mental sight or, anachronistically, imagination (phantasmatic pictures); and intellectual sight (which refers to what today we would call understanding, meaning or sense). It seems clear that Marguerite adopted the backbone of Augustine's ternary distinction, but at no point did Marguerite make a value judgement establishing which kind of sight were true or which were false. She emphasised their representational possibilities and turned the classification into a threefold itinerary. This served to establish the divine character of the visions, following the idea according to which divine images have no representation and earthly ones do. Also, this helped her explain how she and Béatrice experienced three different kinds of *imago*, assigning, besides, a different denomination for each of them. Furthermore, the three degrees must be understood within an itinerary of progression (or regression, in this case): from vision to mental image, and from the latter to earthly likeness. While Marguerite d'Oingt explained the mystagogical process leading from earthly likenesses to the "open vision" in the 'Speculum',[55] the reverse process is explained here. We know nothing about the first steps of Béatrice's vision. We are only told that, for a time, she saw the host as in the likeness of a child. Thus, the first impression described may correspond to the second stage (*ymagena*): she saw a mental picture instead of the host (*semblanci*). The

---

53 Augustine, De Genesi ad Litteram, XII, 7, 16. Consulted in Martín, Balbino, Obras de san Agustín, Madrid 1969. Cf. also Carruthers, Mary, The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge 1993; and Méhu, Didier, Augustin, le sens et les sens. Réflexions sur le processus de spiritualisation du charnel dans l'Église médiévale, in: Revue Historique 317 (2015), pp. 271–302.

54 Augustine, The Literal Meaning of Genesis, Ed. Hammond, John Taylor (PL 34), New York 1982, col. 459.

55 For Marguerite's methodical practice of achieving the "open vision" through specific stages, cf. Sancho Fibla (note 3), pp. 144–182 and 221–243.

brevity of this introduction to the trinitarian vision is striking in comparison with the explanatory note at the end. There, we are explicitly informed about the "way back" from the vision to the earthly likenesses via the intermediate state of mental pictures. In this proceeding, we recognise Marguerite's instructive style in which mystical account and mystagogy are intertwined.

To sum up, we have seen in a passage of the Béatrice's 'Life' some essential issues to reflect on the statuses of the *imago* in the context of Late-Medieval spirituality. First of all, faced with the impossibility of literary, mental, and graphic representation of something sensorially invisible, Marguerite follows two strategies. In the first place, she chooses to use an allegorical dimension of a *semblanci* (an approximate likeness: Christ child) and to complement it with geometrical forms as abstract figures, i.e. forms closer to non-representation. Secondly, instead of providing approximate images that later, following the precepts of apophasis, should be denied, Marguerite creates a representational saturation that obstructs any mental reconstruction and the possibility of capturing it graphically. Likewise, an in-deep reading of the passage also proves a deliberative choice, since she consciously classifies sight between visions (imperceptible and untranslatable to senses), images (mental pictures), and likenesses (forms present and perceptible to the eyes). Such consideration contributes to further reflect on the deeply ambiguous nature of the *imago* in the Middle Ages, while urges us to rigorously observe "the historicity of visual experience".[56]

56 Hamburger, Jeffrey, The Visual and the Visionary, New York 1998, p. 28.

L'herméneutique de l'image intérieure. Récits oniriques et visionnaires d'Augustin à Chiara de'Bugni et Francesco Zorzi dans la Venise du XVIe siècle

Laurence Wuidar (Bologna/Genève)

Le but de cette contribution vise à ébaucher quelques traits caractéristiques de l'herméneutique de l'image intérieure onirique et mystique tant au niveau théorique qu'à travers les récits visionnaires que la clarisse Chiara de'Bugni livre dans les premières années du XVIe siècle à son confesseur, le père franciscain Francesco Zorzi.

Théories et récits visionnaires offrent la possibilité de s'interroger sur l'immédiateté de l'image dans son rapport à la médiation du récit et sur la dialectique entre évidence et dévoilement. Ils constituent ainsi des sources de première main pour cerner le statut et le rôle du langage face aux images intérieures. La question centrale que je choisis ici d'aborder porte non pas sur l'origine ou la nature des visions ni même sur leur contenu ni enfin sur le *comment* dire, mais sur la raison d'être du langage : *pourquoi* dire ce qui a été vu et qu'en dire ?

I. *In somnis sive in ecstasi*

Pour la théorie médiévale, la vision onirique comme la vision mystique est présentation par la divinité invisible ou par un de ses messagers d'une réalité qui dépasse la connaissance naturelle du sujet sous forme d'images et/ou de paroles. En l'état de sommeil ou de veille, la vision – reçue en rêve ou durant l'extase, indique Augustin unissant vision onirique et mystique –,[1] combine donc le langage de l'image et celui de la parole, voire même avec celui de la musique (instrumentale ou vocale). Le paradigme de la vision musicale se trouve dans l'Apocalypse : Jean voit et entend les élus qui chantent et jouent de la cithare (Apc 5,6–9 ; 14,2). Aux instruments musicaux tenus en main par les vingt-quatre Anciens, succède le chœur des anges : « Alors j'ai vu : et j'entendis la voix d'une multitude d'anges » (Apc 5,11). « J'ai vu » et « j'entendis », ensemble. Les deux sens supérieurs sont réceptacles de la vision. Aux éléments visuels s'ajoutent les musiques instrumentales, le cantique nouveau, les voix d'innombrables anges. À partir de là, les mystiques racontent leur vision d'un

1 Augustin, De Genesi ad litteram XII, 2, 3 ; 12, 26.

monde inaccessible à la vue et à l'ouïe matérielles. À partir de là, la vision onirique et la vision mystique appartiennent à la sphère de la prophétie.

Que les visions oniriques et mystiques possèdent un sens, ne fait, dans la tradition juive comme dans la tradition chrétienne, pas de doute : la Bible est pleine de visions et de rêves signifiants et les théoriciens médiévaux s'empressent d'en déchiffrer la portée prophétique. Non seulement donc, les visions oniriques et mystiques ont un, voire des sens, mais elles sont porteuses de vérité (alors que la vision diabolique est porteuse de sens, mais faux : elle contient la parole du malin, le mensonge). Rêves et visions mystiques sont, comme toute prophétie, lieux et moments où la connaissance d'un monde-ailleurs parvient à l'esprit humain à travers des composantes visuelles, verbales et musicales.

C'est Augustin qui raconte avoir entendu intérieurement une mélodie chantée par la divinité, une vision musicale, une théophanie acoustique (‹ Confessiones ›, IV, 15, 27). C'est Jérôme qui raconte avoir entendu le chant des anges, manifestation musicale de l'Invisible qui communique à un sujet choisi à travers ses messagers (‹ Epistola Ad Eustochium ›, XXII, 7). Ces expériences immédiates de la divinité et de ses messagers diffèrent des expériences par médiation en ce qu'elles ne s'appuient ni sur le texte des Écritures ni sur le livre de la Nature. Elles parlent un autre langage.

L'esprit médiéval nous pose ainsi face au sens multiple de la notion de texte et de langage : les Écritures sont le texte transmettant la parole divine comme Parole, la Nature est le texte du monde où cette Parole se donne dans les éléments de l'univers, les visions de réalités célestes et terrestres, présentes et futures en images, paroles ou musiques sont les messages de la divinité dirigés vers un sujet choisi. Autant de signes et de lettres à déchiffrer, de textes – Écritures, Nature, visions – à interpréter. Les quatre sens – littéral, moral, allégorique, anagogique – des Écritures s'appliquent potentiellement à toute forme de message : scripturaire, naturel, visionnaire. Les messages visionnaires n'occupent en rien une place marginale dans le savoir et sa transmission, principalement concernant le futur et la sphère céleste. En effet, la vision est une des modalités de la *cognitio Dei experimentalis*[2] – cette connaissance affective et expérimentale de Dieu que Thomas d'Aquin définit par rapport à la connaissance rationnelle liée à la méditation (et donc à la médiation) des Écritures. Durant la vision, Dieu ouvre le regard intérieur sur le monde invisible de la vie céleste : le Père, le Fils, la Vierge, les saints, les anges. Tous s'y montrent, y parlent, y chantent. Ce qui d'ordinaire ne se voit pas, voire ce qui est par nature invisible tel Dieu, apparaît.

L'apparition – vision d'images, mots, musiques – est par nature fugace. L'image, le mot, la mélodie apparaissent : un instant dans la vie du sujet. Par ailleurs, la vision advient généralement lorsque l'individu est altéré : en extase, donc hors de lui-même, durant un ravissement qui l'aliène violemment ou, dans les visions nocturnes, durant

---

2 Thomas d'Aquin, Summa Theologiae, II, II, 97, q. 2, a. 2.

son sommeil.[3] Ce qui apparaît marque le sujet – parfois jusque dans son corps : les stigmates de François d'Assise à la suite de l'apparition séraphique –, mais pour que la trace fasse sens elle doit être dite et déchiffrée par le sujet revenu de son altération aliénante.

La nécessité d'une herméneutique de l'image intérieure se présente à l'historien dans la multiplicité des récits visionnaires médiévaux et renaissants autant que dans les théories sur l'origine et l'interprétation des composantes visuelles, verbales et musicales des visions oniriques et mystiques.

II. De la représentation à l'interprétation

Les visions sont, on le sait, finement et longuement analysées par Augustin. Le Père de l'Église se demandant d'où dérivent les images oniriques décrypte l'origine des rêves et leur nature[4] et offre une théorie de la vision (la fameuse distinction et hiérarchie entre vision corporelle, spirituelle et intellectuelle[5]). Il y a là place pour deux aspects inhérents à la thématique mystique, langage, image : la locution divine au sein des visions et la question de leur herméneutique. Le premier aspect fait l'objet d'une discussion systématique (‹ De Gen. ad litt. ›, VIII, 27, 49), le second est à extraire des passages où Augustin analyse certains rêves bibliques (‹ De Gen. ad litt. ›, XII, 9, 20 ; 11, 23 ; 26, 53).

Le premier aspect permet de cerner la dimension cognitive et performative du langage, partant du langage divin, langage premier par excellence. Dieu, dit Augustin, parle à travers sa substance à l'ensemble de la nature pour la créer et aux natures spirituelles et intelligentes pour les créer et les illuminer. Cette dernière fonction du langage demande néanmoins une réciprocité : la parole instruit uniquement ceux capables de l'entendre. Aux sujets spirituels et intelligents qui ne sont pas capables d'entendre sa parole à travers sa substance, Dieu s'adresse d'une seconde manière qui connaît deux modalités : à travers une créature spirituelle et à travers une créature corporelle. Créatures spirituelles et corporelles deviennent médiatrices, des messagères de la parole. C'est là que langage et image nouent un premier rapport indissociable. Lorsque la divinité parle à travers des créatures spirituelles, celles-ci s'expriment *in similitudine rerum corporalium*[6], montrée au sujet en rêve ou durant l'extase. Vision onirique et vision mystique sont alors lieu de la parole divine se donnant en mots et en images qui se montrent comme ressemblance des mots et images

3 Philon d'Alexandrie théorisait déjà la sortie de soi comme condition de l'entrée en Dieu et possibilité d'une nouvelle connaissance. Il assimilait également l'extase (*ἐκ*, ‹ en dehors ›, *ἵστημι*, ‹ se tenir ›) au sommeil, car tous deux altèrent le corps et l'esprit ; Philon d'Alexandrie, Quis rerum divinarum heres sit, 249–266 ; De specialibus legibus, III, 1 ; De opificio mundi, 23.

4 Augustin, De Gen. ad litt., XII, 15, 31 ; 18, 40 ; 30, 58 ; 32, 61 (origine) et XII,18, 40 (nature).

5 Résumée dans : ibid., XII, 24, 51.

6 Ibid., VIII, 27, 49.

matérielles. Lorsque la divinité parle à travers des créatures corporelles, elle le fait par des images (*species apparet*) ou des voix sonores (*vel insonant voces*). Les récits visionnaires illustrent une ou plusieurs de ces trois modalités du langage, par la substance divine, par la ressemblance des choses, des mots et des images, par les choses elles-mêmes.

Le second aspect permet d'entrer dans la dialectique entre image et parole, apparition immédiate et médiation du langage. La réflexion augustinienne part du constat de la nature bipartite du langage.[7] Les sons sont signes des choses, images et ressemblances des réalités matérielles (à ce stade sonorité/signe et image/ressemblance sont interchangeables). Pour que le signe acquière un sens, il faut que s'y adjoigne la compréhension. Sans ce second élément, la signification du son reste obscure. Cette même opacité des mots qui s'éclaircit dans le chant (‹ Enarrationes in Psalmos ›, 64, 4). Cette bipartition sonorité/signe – compréhension mène Augustin à s'interroger sur les mécanismes de cette dernière qui advient par l'intuition de l'intelligence (*mens*). En l'absence de l'activité de l'intelligence faisant pénétrer le sens des sonorités/signes dans l'esprit, le signe demeure au niveau du *spiritus* – puissance de l'âme où se sont formées les images, inférieure à la mens. À partir du moment où le sens du signe est saisi par l'intelligence, le sujet comprend, connaît, reçoit l'enseignement, la prophétie, la révélation : autant de synonymes qui désignent le résultat du passage de la sonorité/signe à la compréhension (‹ De Gen. ad litt. ›, XII, 9, 20).

Ce mécanisme vaut pour les signes de la vision onirique et mystique – images, paroles, musiques intérieures. C'est alors que s'insère la question de l'herméneutique. Pour être comprises, les sonorités/signes ou images des choses matérielles doivent être conjointes à l'intuition de l'intelligence, mais souvent le sujet seul ne parvient pas à ce passage du signe au sens, de l'image à la compréhension. Il faut la présence d'un autre qui opère le passage, à travers un acte interprétatif. Cet autre est littéralement l'interprète de ce que le sujet a vu (*qui interpretabatur, quod alius vidisset*).[8] Et celui qui interprète ce que le sujet a vu sans le comprendre est un prophète. Il devient la *mens* de celui qui demeure au niveau du *spiritus*. Autrement dit, un autre détient un savoir basé sur les connaissances encloses dans les images intérieures non-interprétées. Il détient une vérité scellée dans les images intérieures d'autrui. Par son interprétation des images intérieures d'autrui, il en libère le sens, pour autrui, pour soi, pour le monde.

Alors que celui qui reçoit les visions oniriques ou mystiques ne parvient pas à les comprendre et reste au niveau de la représentation, au niveau de la puissance inférieure de l'âme où les images se forment sans se revêtir de sens, celui qui comprend le sens des images, des mots et mélodies reçus par autrui en rêve ou en extase passe de la représentation à l'interprétation des signes. Le modèle biblique en est présenté dans la Genèse. Le pharaon ne comprenant pas le contenu d'un de ses rêves, fait appeler

7 Augustin, De Gen. ad litt., XII, 8, 19.
8 Ibid., XII, 9, 20.

magiciens et savants d'Égypte qui n'y voient pas plus clair. Le chef des échansons raconte avoir jadis appelé un jeune hébreu du nom de Joseph : « Nous lui racontâmes nos songes, et il nous les expliqua » (Gn 4,12). Le pharaon fait appeler Joseph qui se défend d'expliquer les rêves : il parlera, mais l'interprète n'est autre que Dieu. Joseph est la voix de l'interprétation divine du rêve d'autrui afin que ceux incapables d'entendre d'eux-mêmes les messages oniriques accèdent au sens de ces derniers. C'est bien cela qui définit le prophète : être capable d'entendre et devenir voix de Dieu.

Dans le mécanisme d'interprétation du rêve du pharaon, le prophète n'est pas réceptacle immédiat des mots divins, mais le devient grâce à sa capacité d'écoute. Cette dernière lui permet la compréhension des images et paroles intérieures qui lui sont racontées (« nous lui racontâmes nos songes »), contenu qu'il interprète et dévoile au sujet rêvant. Parfois, non seulement l'autre interprète le rêve d'autrui, mais il rapporte les images et les paroles reçues par le sujet, Daniel étant le modèle biblique qui sait sans que cela lui soit raconté et comprend ce qu'un autre a vu en rêve (Dn 2,27–45).

Si Daniel et Joseph représentent les modèles bibliques qui fondent la nécessité d'un tiers interprète, Pierre et Jean représentent les modèles bibliques de la possibilité d'être soi-même l'interprète des images intérieures. Pierre, en extase, a une vision faite d'images (tous les quadrupèdes et reptiles de la terre, un tissu tel un drap, Act 10,11–28) et de paroles entendues par l'oreille intérieure (*in spiritu audiebat*).[9] Il opère alors de la même manière que l'interprète des visions d'autrui : il cherche (*requirere*),[10] il analyse. Et Augustin de décrire comment les images et les paroles intérieures sont conservées dans la mémoire et, à partir de là, comment l'esprit en cherche le sens (*in memoria tenuerat, in eodem spiritu cogitando cernebat*).[11] *Cogitare* : il s'agit bien d'une activité raisonnée qui se déroule dans le temps de l'intelligence désirant percer le sens des éléments imagés et verbaux de la vision mystique. En témoigne également l'expression « l'intelligence cherche la signification ».[12] Le sens des images intérieures oniriques et mystiques ne se donne pas immédiatement ni les paroles de la vision, quand il y en a, ne leur confèrent leur sens de manière évidente. Il y a une cogitation, une recherche, un temps de l'intelligence à l'œuvre dans la compréhension. Une fois cette activité de l'intelligence terminée, le langage peut s'exercer pour dévoiler le sens. C'est l'exemple de Jean qui explique le sens de ses visions (*significant exponente*).[13] Le terme de la recherche (*quaerere*) et du *cogitare* est l'interprétation comme exposition, voire véritable révélation du sens : *magna revelatio est*.[14]

Augustin dessine ainsi l'importance fondamentale du passage de la représentation à l'interprétation de l'image intérieure. Rester au stade de la représentation veut dire

9 Augustin, De Gen. ad litt., XII, 11, 24.
10 Ibid.
11 Ibid.
12 Ibid., XII, 14, 29 : *Intellectus quaerens quid illa significant*.
13 Ibid., XII, 26, 53.
14 Ibid.

rester au niveau du signe sans que la signification de ce qui se présente dans la vision onirique et mystique en images et en mots ne se donne. Interpréter, après le temps plus ou moins ardu de la cogitation, c’est délivrer, exposer, révéler la signification des visions. L’importance, voire la nécessité d’un tiers interprète fonde quelque part le rôle du confesseur qui recueillera les images et les mots des visions oniriques, mystiques ou diaboliques de ses pénitents. Avant d’entrer dans un exemple de relation analytique entre confesseur et pénitent au sujet de l’interprétation des visions mystiques de ce dernier, il convient de s’arrêter sur un autre jalon théorique important.

III. L’herméneutique nécessaire

Il est, pour approfondir le cadre théorique, une question intéressante de la ‹ Somme Théologique › qui traite indirectement de l’interprétation des rêves, donc de l’herméneutique des images intérieures. Thomas d’Aquin aborde la question de la superstition divinatoire et, en son sein, celle de la licéité de la divination fondée sur les rêves.[15] Poser la question postule que le rêve soit chargé de sens, d’informations sur le futur, de contenu divin, bref de messages importants. C’est l’affirmation : « Il n’est point défendu d’user des enseignements divins. Or c’est en songe que Dieu instruit les hommes ».[16] Le rêve est lieu d’enseignement, lieu par excellence de connaissance nouvelle, de connaissance de soi, du monde, de Dieu transmise par Dieu lui-même. Si le cœur de la question repose sur le caractère licite ou illicite de la divination, ce qui nous intéresse dans ce cadre est le rôle de l’interprétation dans le passage du signe au sens.

« L’interprétation des songes n’est pas autre chose que le mode de divinisation ici en question »,[17] dit Thomas soulignant la relation entre acte interprétatif et déchiffrement des enseignements divins reçus, celés, dans le rêve. Or d’une part, cette interprétation les saints eux-mêmes l’ont pratiquée, poursuit Thomas légitimant l’interprétation des rêves par les exemples bibliques de Joseph et de Daniel. D’autre part, le contenu de ce qui est véhiculé concerne le futur. La clé d’une connaissance inaccessible à la raison et aux affects se donne dans l’interprétation du rêve. Ce qui vaut pour n’importe qui et pour n’importe quel rêve. Les saints constituent un modèle et non le signe d’une élection particulière qui serait garante de la compréhension de la portée du rêve (« tout le monde le constate, les songes ont une signification relative à l’avenir »).[18] Du Talmud à Moïse Maimonide,[19] philosophe que Thomas connaît bien,

15 Thomas d’Aquin, Summa Theologiae, II, II, q. 95, a. 6.
16 Ibid. : *Uti enim instructione divina non est illicitum. Sed in somniis homines instruuntur a Deo.*
17 Ibid. : *Praeterea, illi qui interpretantur somnia, proprie utuntur divinatione somniorum.*
18 Ibid. : *Sed omnes experiuntur somna habere aliquam significationem futurorum.*
19 Moïse Maimonide, Guide des perplexes, II, XLIV.

la tradition savante et mystique juive ne dit pas autre chose. Comme le récite un verset talmudique, un rêve non interprété est comme une lettre non lue (‹ Berakhòt ›, 56a).

Faire l'impasse sur l'interprétation du rêve – comme de la vision mystique – c'est se priver d'un accès à la connaissance et, en dernière instance, d'une vérité qui transforme *ipso facto* la réalité du sujet, le rêve ne s'opposant pas à la réalité mais y participant avec sa charge cognitive propre. Ce qui apparaît dans l'immédiateté de son évidence exige d'être raconté et déchiffré par la médiation du langage pour en dévoiler le sens. Il n'y a donc pas identité entre apparition et connaissance. Toutes les images extérieures et intérieures, diurnes et nocturnes, visuelles, verbales et musicales portent en elles une intelligibilité qui doit passer par le langage pour atteindre l'intelligence du sujet. Le discours des images doit se doubler du discours des mots. Et ce dédoublement ne sera pas une simple redite mais l'interprétation de l'image qui portera sa valeur signifiante à l'intelligence consciente du sujet. Se superposent ainsi deux formes d'intelligibilité elles-mêmes liées à deux formes de temporalité. La temporalité propre du verbe descriptif et interprétatif se superpose à l'immédiateté de l'image et est l'élément-clé pour que le sens des images intérieures se donne.

Dans l'accès conscient à l'image intérieure, il y a donc toujours déjà médiation et interprétation. Dit par la négative, il n'y a pas d'accès immédiat au rêve ni à la vision. Parce que l'image intérieure doit être racontée et interprétée pour être portée à la conscience du sujet. Et ce récit est médiation du langage. Langage descriptif d'abord, mais qui est immanquablement interprétation car tout passage d'un langage à un autre, d'un média à un autre est interprétation. Le passage de l'image intérieure à son extériorisation en mots fait du langage descriptif une interprétation de l'image. Langage interprétatif ensuite, qui est l'exégèse proprement dite de l'image intérieure. Là où le sens ou les sens multiples se libèrent.

Toutes les images intérieures requièrent ce double passage par le langage en mots, cette médiation et cette superposition de la temporalité du verbe. Ce processus se retrouve à l'œuvre dans la littérature visionnaire chrétienne, forme qui fleurit essentiellement à partir du XIIe siècle. La vision a eu lieu, moment originaire en-deça du langage, de la description, de l'interprétation. Elle est décrite, moment d'accès à ce qui fut, et interprétée, moment d'accès au sens de ce qui fut. Se déclinent des sémantiques et des degrés d'intelligibilité complémentaires. Au discours de l'image (visuelle, verbale, musicale) s'adjoint le discours du mot qui, dans la mesure des capacités du langage verbal, le perfectionne, à l'intelligibilité imparfaite de l'image, l'intelligibilité des sens partiellement dévoilés.

IV. Francesco Zorzi et Chiara de'Bugni

Un exemple peut être pris dans la littérature renaissante. Chiara de'Bugni (1471–1514), clarisse vénitienne reçoit un grand nombre de visions mystiques, souvent aux

tonalités apocalyptiques. Le Conseil des Dix lui interdit de les rendre publiques mais son confesseur, le franciscain, auteur prolifique et cabaliste chrétien, Francesco Zorzi (1466–1540), l'encourage. Au tribunal de la conscience, la confession suit les questions posées : « Et l'interrogeant, elle répondit ». Comme dans les procès inquisitoriaux, les réalités psychiques et physiques qui habitent ou traversent le sujet émergent, plus ou moins libres, à partir des questions posées. Les récits visionnaires de Chiara sont parvenus soit à travers la narration hagiographique de Francesco qui transcrit les récits oraux de sa pénitente, soit par la transcription des lettres que Chiara envoie à Francesco. Ce n'est donc pas la première personne qui écrit, ce n'est pas elle que l'historien lit. Ce dernier lit une transcription, plus ou moins fidèle, opérée par un tiers, voire un récit élaboré dans sa forme et, peut être, dans son contenu, par un autre. La parole de la visionnaire parvient à la surface de l'histoire plus ou moins transformée. C'est le cas lorsque les récits de visions et autres expériences mystiques se trouvent au sein des hagiographies, mais aussi, presque toujours, lorsqu'il s'agit d'expériences faites par des femmes en ce qu'elles dictent, racontent, rapportent oralement ce qu'un tiers – généralement le confesseur – transcrira. Les mécanismes de transmission des visions sont, on le voit, multiples et les niveaux d'élaboration bien sûr difficiles à déterminer. S'il est évident qu'il n'y a jamais d'accès immédiat à la vision mystique car le passage par la parole (orale ou écrite) pour raconter la vision comme le rêve est déjà une médiation par rapport à ce qui fut, l'importance des niveaux et degrés d'élaboration et d'interprétation du tiers-réceptacle varie (ce n'est pas l'enjeu de ces pages).

Venons-en aux faits et aux textes. Dès son premier jour au monastère du Santo Sepolcro, Chiara a des visions.[20] Perçue depuis ses débuts monastiques comme un oracle,[21] elle possède le don de prophétie,[22] celui de discerner les bons esprits des malins et la grâce du repos de l'âme en un corps libéré des passions.[23] Elle entre en extase tous les jours de fête et tous les vendredis – jusqu'au samedi matin – après que l'‹ Ave Maria › a été sonné et qu'elle a communié.[24] Ce qui, pour Augustin ou Jérôme, était exceptionnel devient la règle.

---

20 Francesco Zorzi, Vita, p. 146, dans : La Vita e i Sermoni di Chiara Bugni clarissa veneziana (1471–1514), éd. par Mueller, Reinhold C. et Zarri, Gabriella, Roma 2011 ; ci-après Zorzi, Vita (note 20) pour la version italienne, Vita beata Clarae pour l'édition latine, dans les deux cas suivis de la page de l'édition critique.

21 *Et intus divino edocta oraculo*, Zorzi, Vita beata Clarae (note 20), p. 366 ; « Sì che per l'avenire fu come un oracolo » (« De la sorte qu'elle fut à l'avenir comme un oracle »), Zorzi, Vita, p. 148.

22 Zorzi, Vita (note 20), pp. 153–155.

23 « Et dimandandole io se già si trovava perfettamente il riposo dell'animo, mi rispose : ‹ A diciasette d'agosto mille cinquecento uno già sono due anni che non sento maggior nocumento nel corpo mio, come se io fussi una statua, overo una colonna » (Et lui demandant si elle se trouvait déjà dans un parfait repos de l'âme, elle me répondit : ‹ En date du 18 août 1501 cela fera deux ans que je ne sens plus aucune nuisance en mon corps, comme si j'étais une statue, ou une colonne ›), ibid., p. 149.

24 Zorzi, Vita (note 20), p. 151.

V. Significations obscures et limites des images

Le récit des visions de Chiara nous introduit dans une série de thématiques relatives au trinôme mystique, langage, image. Un bref dialogue entre la pénitente et son confesseur transcrit dans l'hagiographie de Chiara met par exemple le doigt sur l'impossibilité pour les mots de raconter ce qui a été vu. Une première limite à la dicibilité des images visionnaires tient dans la nature même de ce qui est communiqué et au modèle paulinien de l'interdit de dire ce qui a été vu et/ou entendu durant la vision (II Cor 12,1–4).

> Et interrogandone la vergine, essa rispose : « Ho veduto padre, per il tempo passato, assai cose ma non simili a questa. Non potrebbon [potrebbero] padre cento, non mille dottori esprimerne la minima parte ». « Narrale dunque tu » disse il confessore. « Non m'è lecito padre, non m'è lecito parlar queste cose ad huomo che viva, perché le trapassano ogni facultà humana ».[25]

> Et l'interrogeant, elle répondit : « J'ai vu père, dans le passé, beaucoup de choses mais jamais semblables à celle-ci. Cent pères, non plus que mille docteurs ne pourraient en exprimer la plus petite partie ». « Raconte-la toi alors », dit le confesseur. « Il ne m'est pas permis, père, il ne m'est pas permis de parler de ces choses à un homme vivant car elles dépassent toute faculté humaine ».

Le « J'ai vu » implique que le langage savant soit annulé dans ses prétentions de parler de la divinité (« cent pères, non plus que mille docteurs » : aucun langage savant ne peut dire ce qui a été vu dans la vision mystique) mais aussi que celui qui pourrait témoigner de ce qu'il a vu directement (« raconte-la toi alors ») doive se taire (« il ne m'est pas permis de parler » : un interdit vient, supérieur à l'invitation du confesseur, barrer la route au langage). Plusieurs passages de la ‹ Vita › déclinent la séquence voir, connaître, se taire.

> « Io viddi », mi disse « il Signore in maiestà, et tutti quei che stavano dinanzi al throno cantavano con una voce divina [...]. Conobbi allhora come nel Paradiso si celebravan la festa del Signore [...]. Vedevo gli ordini de'santi et degli angeli che sonavano con diverse sorti d'istrumenti, e i minori divisi presentare dinanzi al throno del principe, aggiungendo canti suavissimi et suffumigationi, ma questo è poco rispetto a quelle che all'huomo non è lecito parlare ».

> « Je vis », me dit-elle, « le Seigneur en majesté et tous ceux qui étaient devant son trône chantaient avec une voix divine [...]. Je sus comment la fête du Seigneur était célébrée au paradis [...]. Je voyais les ordres des saints et des anges qui jouaient de toute sorte d'instruments, et les frères mineurs qui se présentaient devant le trône du prince en ajoutant des chants suaves et des fumigations, mais ceci est peu par rapport à ce qu'il est licite à l'homme de dire ».[26]

Voir équivaut à savoir (*viddi – conobbi*). Comme pour Pierre ou Jean qui accèdent à la connaissance nouvelle contenue dans les images intérieures. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit licite de transmettre cette connaissance : *viddi – conobbi – non è lecito*

---

25 Ibid., p. 154 (parmi de nombreux exemples semblables qui parcourent l'hagiographie).
26 Zorzi, Vita (note 20), pp. 166–167.

parlare. S. Paul toujours mais qu'affine la question du *que* dire de ce qui a été vu : Jean, lui, a bien raconté ses visions dans l'Apocalypse. Le mystique peut dès lors tempérer l'interdit paulinien suivant le modèle johannique. Tempérer, pas renverser. L'interdit ne touche pas la totalité de la vision et des connaissances transmises, il est permis de raconter certaines images, paroles, musiques. Tout en gardant à l'esprit que ces images intérieures dévoilées resteront toujours en partie exclues du langage. La partie profonde des images intérieures, comme toute réalité intérieure, tout mystère, toute essence, n'arrivera jamais à la surface des mots. Personne ne peut parler du divin parce que celui qui en parle est humain : distance infranchissable entre objet (divin, intérieur) et énoncé (humain, extérieur). Même S. Jean ne peut la franchir. Bien qu'inspiré, dit Augustin, S. Jean n'a pas pu totalement révéler le mystère de l'origine du monde car il n'est qu'un homme.[27] D'où la question plus fondamentale encore : à quoi bon expliquer si de toute façon on ne peut pas comprendre pleinement (l'essence, le mystère, les images intérieures) ?[28]

Les récits visionnaires de Chiara introduisent une autre limite qui tient, elle, d'abord à l'objet de l'image visionnaire ensuite à sa compréhension :

> Apparve una bellissima croce di mirabile splendore et molto grande, di modo che gli occhi miei non potevan veder la fine ; e in capo della detta croce era san Giovambatista, nel braccio destro san Gerolamo, nel braccio senistro [sic] santo Agostino, nel piede san Gregorio et san Francesco. Et di poi venne una gran moltitudine di spiriti che cantavano intorno alla croce ‹ Te Deum laudamus ›.
>
> Une très belle croix apparut, de splendeur admirable et si grande que mon regard ne pouvait en voir la fin. À sa tête il y avait Jean-Baptiste, sur le bras droit saint Jérôme, sur le gauche saint Augustin, aux pieds saint Grégoire et saint François. Ensuite vint une multitude d'esprits qui chantaient autour de la croix ‹ Te Deum laudamus ›.[29]

Une croix splendide apparaît, inaccessible – le regard se perd car l'objet fuit : la croix, immense, est au-delà de ce que le regard autant que la raison peuvent embrasser. La limite de l'image intérieure tient à son objet en ce qu'il témoigne du mystère. Néanmoins, indice de la représentabilité par médiation, les saints forment les extrémités de la croix (celles-là mêmes qui étaient invisibles : « gli occhi miei non potevan veder la fine »). La musique, quant à elle, complète les images intérieures, comme dans l'Apocalypse, chez Hildegard von Bingen ou Elisabeth von Schönau. Les deux sens supérieurs étant réceptacles de messages, le spectacle visionnaire, tel un son et lumière, s'en trouve simplement plus plein. Les chœurs angéliques, figés dans les peintures et fresques peuplant le quotidien monastique, s'animent en une multitude d'esprits chantant (Apc 5,8).

Enfin, une autre limite tient, cette fois, à la compréhension des images intérieures. Elle ne touche plus à l'interdit de la parole ni aux capacités perceptives du regard

---

27 Augustin, In Iohannis Evangelium, Tractatus 1, 1.

28 Ibid. : *Quid exponitur, si non intellegitur ?*.

29 Zorzi, Vita (note 20), p. 166.

intérieur dans l'impossibilité d'embrasser des images intérieures excédant par leur objet les facultés humaines. Le voir, connaître, se taire se transforme en voir, ne pas comprendre, demander à l'image du Pharaon incapable d'entendre la signification de son rêve.

> Mi disse d'haver veduto cose mirabili [...]. Delle quali me ne dipinse alcune con le mani [...], ma non mi seppe dire il loro significato.[30]

> Elle me dit d'avoir vu des choses admirables [...]. Elle m'en dépeint certaines avec les mains [...], mais ne sut me dire leur signification.

Tentative de dépeindre les apparitions en gestes, la protagoniste cherche un langage, cherche à travers les langages, tous inappropriés, tous balbutiants. Parmi ceux-ci, le corps donne vie aux images intérieures, essaye d'en parler par son langage propre, mais il n'y parvient pas. De même, Chiara est incapable d'interpréter le contenu de la vision (« [Elle] ne sut me dire leur signification »). À la limite, elle qualifie (par exemple la voix des chanteurs devant le trône, comme ailleurs, elle qualifiera la mélodie des anges – suave – mais ne pourra en dire plus car le contenu du chant reste incompréhensible).[31] C'était, déjà, Augustin : « Dans l'extase j'ai vu un je ne sais quoi » (*Vidi enim nescio quid in ecstasi*, Sermo 52, 16) – car si je savais, cela relèverait de l'humain, non du divin (variante : ce que je sais de ce que j'ai vu relève des capacités humaines de saisir des aspects du divin, le divin en soi y échappe par nature).

L'incompréhension – elle a vu des choses admirables dont elle ne saisit pas la signification – touche parfois ce qui a été entendu. Une distinction entre ouïr et entendre se dessine alors, au sein de chants et mélodies. C'est ce qu'il ressort d'une lettre envoyée à Zorzi le 8 octobre 1506, juste après qu'une voix a révélé à Chiara que frère Zorzi devait aller parler au doge, Leonardo Loredan, et au patriarche, Antonio Surian. Contexte politique donc. Contexte qui permet aussi de cerner un des modes de transmission des visions dans une variante du « L'interrogeant, elle répondit » :

> Havendole comandato sotto comandamento che mi scrivesse per ordine la visione che essa hebbe nella vigilia dell'Inventione della Croce, mi mandò l'infrascritta scrittura come la sta. Narratione d'una sua visione mandata a fra Francesco Giorgi. La notte del sabbato, ecc.[32]

> Lui ayant ordonné sous commandement qu'elle m'écrive de manière ordonnée la vision qu'elle eut la veille de l'Invention de la Croix, elle m'envoya l'écrit ci-dessous exactement comme je le transcris. Narration d'une de ses visions envoyée au frère Francesco Giorgi. La nuit du samedi, etc.

Que ce soit l'invitation à se raconter, voire l'ordre de mettre par écrit les images intérieures, le tiers suscite la parole. Les questions/réponses et les missives transcrites par l'hagiographe deviennent la scène où l'expérience mystique se donne à lire. La protagoniste raconte que la nuit, elle entendit, de derrière la porte de l'oratoire, un

---

30 Zorzi, Vita (note 20), p. 166.
31 Cf. la lettre envoyée à Zorzi le 8 octobre 1506 ci-après citée.
32 Zorzi, Vita (note 20), p. 171.

chant si suave qu'il devait provenir du chœur des anges et qu'après l'avoir écouté, malade, elle guérit. Relation thérapeutique du chant et valeur performative de la musique : l'écoute libère de la maladie. Mais, lorsque le 10 octobre, Zorzi lui demande ce que chantaient les anges, elle répond : « J'entendais distinctement la voix et une mélodie suave, mais je ne pouvais comprendre ce qu'ils se disaient » (« Io udivo ben la voce et una suavissima melodia, ma non potei intendere quello che si dicessino »).[33] Entendre n'est pas comprendre (*udire – intendere*), de même voir n'est pas toujours tout connaître, même dans la vision et l'audition mystique. Un savoir réservé qui se révélerait dans la signification du chant reste uniquement du domaine angélique et la connaissance donnée dans l'expérience se donne proportionnellement à l'intelligence humaine. Le sujet est transformé dans sa vie présente, malade il guérit, mais si l'effet se montre concrètement jusque dans le corps, la source autant que le contenu des chants restent cachés : derrière la porte, de nuit, une voix incompréhensible.

Parfois, l'incompréhension reste telle : le ‹ un je ne sais quoi › augustinien, la non-intelligibilité d'une musique réservée aux seules sphères des intelligences célestes. Le signe toujours quelque part au-delà (et non en deça) du sens, même s'il est raconté, il n'est pas totalement compris. Aucune signification n'épuisera jamais le signe lorsque celui-ci a trait à l'essence, à l'invisible, à l'au-delà de la rationalité humaine. Parfois, l'incompréhension appelle le tiers, le confesseur ou le Christ, qui sera chargé de l'interprétation.

VI. Écrire, décrire et dévoiler les visions

Plusieurs passages permettent de cerner les mécanismes de l'acte interprétatif. Un premier exemple se trouve dans la lettre du 8 octobre. Il se situe à un moment-clé de la vie de la mystique alors qu'en extase elle a des révélations sur la Passion, reçoit une fiole de saint sang et un chant. Revenue de l'extase, elle se rend à l'oratoire où elle dépose le saint sang (qui lui servira pour des guérisons miraculeuses), rapporte les paroles du chant sous le sceau du secret[34] et décrit par le menu la vision.

Le récit de la vision débute par l'arrivée du Christ vêtu d'un manteau d'une lumière éblouissante jeté sur l'épaule, une demi-lune posée sur le chef. Le Christ prend Chiara par le bras et la conduit sur un mont d'une telle hauteur qu'elle ne peut en voir la cime. Écho de la croix dont le regard ne peut saisir la fin, à nouveau le ‹ trop › de ce qui est montré se heurte aux limites du sujet voyant. Apeurée, Chiara escalade le mont qui se liquéfie avant que son guide ne lui expose la signification des métamorphoses des

33 Zorzi, Vita (note 20), p. 203.

34 « Et udì un canto suavissimo di parole a me da lei manifestate, con promissione di non le conferir mai a persona alcuna per fin che essa vivesse » (Et elle entendit un chant très suave fait de paroles qu'elle me transmit avec la promesse de ne jamais les dévoiler tant qu'elle était en vie), Zorzi, Vita (note 20), p. 171.

composantes visuelles de l'image visionnaire. Dans l'apparition – le « soudain » qui se donne au regard – rien n'est figé : le mont devient lac, le solide liquide, le sommet invisible déferle en ondes, tout bouge et ce mouvement même des éléments de l'image porte un sens. Le mont transformé en lac houleux et le sommet en ondes symbolisent en effet les adversités qui ne se vainquent qu'avec l'aide d'un guide. Plus que les significations en soi des images intérieures ce qui nous intéresse ce sont les précisions relatives à leur interprétation. Tel Joseph rappelant au pharaon qu'il n'est que voix relatant l'interprétation du rêve de la part de Dieu, Chiara soutient que le Christ lui-même interprète les éléments de l'image visionnaire :

> Et volse il Signore Iesu Christo dichiarar alla sua sposa l'ordine della visione mostratale il venerdì.[35]

> Le Seigneur Jésus Christ voulut déclarer à son épouse l'ordre de la vision qu'il lui avait montré le vendredi.

Au siècle où dans la littérature emblématique, les déclarations éclairent la signification des éléments visuels de la *figura* dans leur rapport au *motto*, dans la littérature visionnaire et hagiographique, un personnage céleste déclare et décode le symbolisme des éléments de l'image intérieure. Dieu *fait* voir tout ce qu'Il veut que le sujet choisi voie avant de l'expliquer (il « voulut déclarer [...] ce qu'il avait montré »). Montrer (et voir) ne suffisent pas. L'explication est indispensable qui oscille entre les limites du langage et la déclaration totale, le dévoilement parfait, la *magna revelatio* d'Augustin qui se répète chaque fois que la divinité se fait interprète de ce qu'Elle montre au sein des visions.

Lorsque les deux protagonistes descendent du mont, le Christ place Chiara sur une croix. L'imitation du Christ est le suivre (elle suit le guide) jusque dans la Passion. Les bras de la croix, tel le joug suave, se referment sur Chiara, transformés en embrassade. Le Christ lui ordonne alors de se dénuder pour pouvoir revêtir un habit pourpre flamboyant et un manteau d'évêque. Le passage traditionnel de l'homme extérieur qui se dépouille de ses aspects mondains – tel François d'Assise abandonnant ses vêtements soyeux pour une bure – afin de revêtir l'homme intérieur s'inverse et la franciscaine abandonne sa bure pour le lin. Le Christ l'orne ensuite d'une couronne de pierres précieuses en proférant des paroles qu'elle ne peut répéter – l'interdit paulinien toujours – avant de lui remettre une boule sertie de quatre étoiles formant une croix, image du monde illuminé par les quatre évangélistes. L'aspect sonore de la scène – rituel initiatique autant que consécration – se complète ensuite d'éléments musicaux qui, comme les paroles du Christ, ne pourront être révélés.

> Prima che mi desse la palla furono cantati alcuni versi, i quali non senza gran difficoltà mi conferì con questo patto : che io gli dovessi tener [n]ascosti et non gli manifestare a persona vivente.[36]

---

35 Ibid.
36 Zorzi, Vita (note 20), p. 172.

> Avant qu'il ne me donne cette boule, certains versets furent chantés. Il me les confia avec grande difficulté faisant ce pacte : que je doive les garder secrets et ne les manifester à aucune personne vivante.

Le moment musical de la vision mystique s'inscrit comme moment particulièrement chargé de la relation entre l'élue et son guide. Le chant fait l'objet d'un pacte divin qui, comme le pacte diabolique, est sceau sacré et secret entre les deux protagonistes : ne pas redire les chants scelle leur entente. Alors que la divinité interprétait les composantes visuelles (mont, lac, ondes, sommet, nouveaux vêtements, couleurs), les paroles et la signification des chants sont tus.

Le Christ est garant de l'herméneutique sacrée, juste et univoque des images intérieures mais seules les composantes visuelles sont concernées. Les versets chantés et les paroles, eux restent en-deçà ou au-delà du dicible. Se dessine ici, sans que cela ne soit généralisable, une dichotomie entre les éléments iconographiques et verbaux/musicaux de la vision mystique. Mont, onde, pourpre, sacre du personnage, femme élevée au rang d'évêque puis de sauveur du monde tout cela peut être dit et les éléments les plus iconographiques – les sommets se transformant en ondes – peuvent être interprétés de manière symbolique. De même, les gestes du sacre – il lui sertit la tête d'une couronne – sont transcrits. En revanche, les mots et les mélodies prononcés et chantés par le personnage divin au sein de la vision ne sont pas objets d'interprétation et ne peuvent être répétés. Or c'est là, dans les vers chantés, que se cache ce qu'il a été demandé à la protagoniste de faire du monde. La musique, objet du pacte, transmet l'ordre sacré et secret contenant le destin du monde. Scellée, elle est cœur exclusif du message visionnaire. Elle échappe à l'herméneutique divine non pas parce que la musique serait en soi ineffable – rien n'est indicible pour Dieu qui peut tout dire au sujet – mais parce qu'elle contient un message que la divinité entend révéler à un seul, l'élu sans que celui-ci n'ait à le transmettre. Plus question de prophète qui interprète pour autrui, mais d'un pacte entre deux, d'un secret maintenu dans la sphère relationnelle sans volonté d'extériorisation par la parole.

Un second exemple montre à nouveau la musique dans son rapport avec la dicibilité du message visionnaire mais opère de manière opposée : Augustin chante les louanges de Chiara puis lui communique ce qu'elle doit faire du sang guérisseur.

> Et finito quel canto, santo Augustino ne cominciò un altro più breve verso d'essa, nel quale diceva : « Non è la volontà di Dio che si separi quel sangue suo » et poi tacque.[37]

> Ayant terminé ce chant, saint Augustin en commença un autre plus court, toujours vers elle, dans lequel il disait : « Ce n'est pas la volonté de Dieu que son sang soit divisé » et puis se tut.

À nouveau, la musique renferme un message-clé pour la vie du sujet et de sa communauté (le saint sang guérisseur) mais cette fois, Augustin, médiateur divin, profère un chant qui contient la volonté explicite de Dieu. Parce que secrète ou parce que

---

37 Ibid., p. 188.

limpide, la musique échappe à la nécessité de l'acte interprétatif se différenciant, dans les exemples choisis, des composantes visuelles interprétées par une raison supérieure.

Les quelques exemples des récits visionnaires de Chiara modulant les modèles bibliques de Joseph et de S. Paul oscillent entre l'affirmation répétée de l'interdit de dire et les limites des capacités humaines de dire et comprendre ce qui apparaît d'une part, et la narration extrêmement détaillée des éléments iconographiques de la vision et leur interprétation symbolique de l'autre. Ils oscillent ainsi également entre interprétation divine qui enclot le sens dans une parole définitive et interprétation humaine qui ne cesse d'exposer pour s'approcher d'une parole définitive impossible (car elle correspondrait à une compréhension totale par nature inaccessible).

C'est donc parfois du sceau de la certitude qu'est frappée l'herméneutique des images intérieures lorsque leur sens et leur symbolique sont dictées par la divinité. Comme si cette dernière venait pallier les incertitudes, voire les déficiences des interprétations et du verbe humains. Le vouloir divin est le vouloir déclarer, interpréter et révéler univoquement le message des images intérieures. Et cette volonté herméneutique de la part de la divinité reflète non seulement le désir d'une interprétation univoque des images intérieures mais dévoile à son tour comment l'interprétation est un moment, une étape essentielle et indispensable pour que le sens soit intelligible au sujet lui-même (qui ensuite le communiquera ou le suivra, le transmettra dans une parole seconde ou agira en fonction de l'interprétation divine).

VII. Conclusions

Théories médiévales et récits visionnaires établissent ensemble les règles, les acteurs et les limites de l'interprétation des images, paroles et musiques intérieures. L'origine et la nature des visions sont, au Moyen Âge, l'objet d'une pensée systématique, l'interprétation des visions oniriques et mystiques, elle, se constitue en une herméneutique qui se présente de manière plus fragmentaire. Théories et récits montrent néanmoins clairement combien la signification des images intérieures et de leurs composantes visuelles, verbales et musicales ne se donne qu'à travers un acte interprétatif qui, plus que suivre des règles constituées, se fonde sur l'intuition de l'intelligence du sujet ou d'un tiers.

Si la vision est une des modalités de l'expérience immédiate de Dieu, il n'y a pas d'accès immédiat au sens de la vision. Le sens de ce qui apparaît reste obscur jusqu'à ce que l'interprétation vienne l'éclairer, venue du sujet par la parole orale ou écrite, proposée par un tiers, offerte par la divinité au sein même de la vision. À l'immédiateté de l'apparition succède la médiation du verbe porteur du dévoilement du sens (à moins que ce qui ait été vu ne touche l'essence, définitivement au-delà du langage). *Videntes atque narrantes*, dit Augustin ; *narratione d'un sua visione*, titre Zorzi. Quand le sujet est ravi par un esprit malin qui l'extrait hors de ses sens pour lui faire

voir ce qu'il veut qu'il voie, le sujet devient obsédé, frénétique ou faux prophète. Quand il est ravi par un bon esprit ou par l'esprit divin, le sujet est un fidèle qui prononce des paroles mystérieuses, un vrai prophète qui prononce des paroles intelligibles ou un voyant qui raconte une vision (‹ De Gen. ad litt. ›, XII, 19, 41). L'instant d'altération scelle un rapport particulier au langage. Paroles mystérieuses (le signe en deçà du sens), paroles intelligibles (le sens dévoilé, la révélation, l'interprète-prophète), le récit comme externalisation de la vision : on retrouve les trois phases – vision, narration, interprétation – dans les trois catégories d'individus incarnant la parole née du ravissement par l'esprit divin.

Les mots mis sur les images intérieures sont fondamentaux en tant que manifestations de leur contenu à soi, au tiers, au monde et en tant qu'interprétation des signes reçus. Au temps des images intérieures visuelles, verbales et musicales se superpose le temps de la narration qui, lorsqu'elle se fait interprétation devient le lieu du sens et, éventuellement, le lieu d'une parole tierce.

La figure du tiers recevant, oreille ouverte au récit du rêveur ou du visionnaire (Joseph – « nous racontâmes » –, le confesseur), suscite la narration (« raconte-la toi »). Le Je de l'expérience se raconte, parfois s'interprète, parfois est interprété, mais l'écoute et l'invitation à la narration de l'expérience ont également un rôle dans la production du sens. La figure du tiers interprétant est, elle, en ultime instance, figure divine, au-delà du sujet, actualisation du langage premier par excellence. Joseph et le confesseur sont les voix du verbe divin et, *a fortiori*, lorsque le sens est délivré par la voix divine elle-même, l'interprétation n'est plus polysémie du verbe interprétatif d'images intérieures au symbolisme ouvert mais réduction du sens donné par le langage d'autorité.

La dialectique entre voir et comprendre entraîne différents niveaux de réflexion sur le langage. Voir, ne pas comprendre, demander (Joseph) ; voir, connaître, ne pas pouvoir dire (Paul) ; voir, ne pas comprendre, être incapable de dire (Augustin). La déficience du langage débute par la description impossible – une image qui, dans la vision, déborde des capacités du regard intérieur, un chant incompréhensible car réservé aux anges. Les dimensions de l'image intérieure, l'excès de beauté ou, dans la musique, de suavité, les paroles de chant réservées, des mélodies reçues sous le sceau du secret sont autant d'éléments de la vision intraduisibles en mots. À cette insuffisance du langage, répond le langage des gestes essayant de redessiner dans l'espace ce qui a été vu par le regard intérieur, mais le langage du corps ne semble pas plus approprié que celui des mots.

Il faut raconter les images intérieures pour réactiver la mémoire, édifier le prochain, louer Dieu, disait Gertrud von Helfta formulant, elle-aussi la raison d'être des récits visionnaires.[38] Dire ce qui a été vu pour soi, pour le monde, pour la divinité, par les images verbales et le langage du corps, par des mots toujours imparfaits mais absolument nécessaires.

---

38 Gertrud von Helfta, Legatus divinae pietatis II, XXI, 2.

Ce n'est pas par hasard si Carl Gustav Jung admirait les mystiques renaissants et leur capacité d'analyse de soi. Et la thématique mystique, langage, image analysée à travers les sources médiévales et renaissantes pourrait, en miroir, aboutir à l'analyse des sources fondatrices de la psychanalyse.

> Mon langage est imparfait. Ce n'est pas par désir de briller avec des mots, mais par incapacité à trouver ces mots que je parle en image. Car je ne peux exprimer autrement les paroles des profondeurs [...]. Il advient en octobre de l'année 1913, alors que j'effectuais un voyage seul, que je fus soudain, en plein jour, assailli par une vision : je vis [...].[39]

Et de même que les mots seront toujours imparfaits, la signification ultime sera toujours en devenir. L'apparition dévoilée conserve la pluralité intrinsèque des réalités intérieures, toujours en partie mystérieuses. Le *quaerere* autant que le *cogitare* qui président à l'interprétation des visions oniriques et mystiques renouent avec la règle herméneutique qu'Augustin formule ailleurs. *Non affirmando, sed quaerendo* vaut tant pour le texte sacré que pour les images intérieures :[40] dire, des réalités obscures ou secrètes, invisibles ou intérieures, quelque chose d'acceptable, pas forcément quelque chose d'assertif, voire même se garder d'affirmer pour laisser place à la recherche perpétuelle du sens.

39 Jung, Carl Gustav, Liber Novus, liber primus, fol. Iv, éd. par Shamdasan, Sonu, traduction française sous la responsabilité de Maillard, Christine, Paris 2011, p. 145.

40 *De obscuris naturalium rerum* [...] *non affirmando, sed quaerendo*, « Quand il s'agit d'expliquer les obscurités que présentent les réalités de la nature [...] il faut procéder non par la voie de l'affirmation, mais par celle de la recherche », Augustin, De Gen. ad litt., Imperfectus Liber, 1, 1.

Les couleurs de l'invisible. Mystique de la beauté et langage visuel chez Giovanna Maria della Croce

Alessandro Vetuli (Roma/Paris)

I. Écrire pour montrer

« Mon père était en art un peintre »,[1] ainsi lit-on dans le deuxième livre de l'autobiographie de la clarisse de Rovereto, Giovanna Maria della Croce (1603–1673), née sous le nom de Bernardina Floriani, l'une des figures les plus lumineuses bien qu'encore méconnue de la mystique italienne moderne. Sa figure se révèle intéressante pour aborder le thème de la ‹ représentation de l'invisible › pour deux raisons : premièrement, parce qu'en tant que fille d'un peintre[2] et sœur d'un musicien talentueux, son imaginaire spirituel s'est développé principalement dans le cadre de l'expression artistique. Les sons et les couleurs devaient être parmi les éléments les plus familiers pour elle. Deuxièmement, en raison de sa forte sensibilité à la beauté, dans laquelle l'auteure voit l'une des plus hautes manifestations du divin. La vocation même de Giovanna fleurit sous le signe de la beauté, en particulier celle des images peintes par lesquelles, compte tenu du métier de son père, elle était naturellement fascinée. Comme pour les autres saintes de l'époque tridentine, l'image permet à Giovanna d'entrer plus profondément en relation avec l'invisible, captive son regard dans la contemplation du monde surnaturel, stimulant ainsi dans son âme l'imitation de l'expérience intérieure exprimée par le sujet figuré. C'est ce que nous apprend un épisode raconté dans son autobiographie, où la religieuse se souvient que, enfant, elle avait admiré un tableau représentant Claire d'Assise dans l'église de S. Catherine à Rovereto. Chaque détail, du plus éthéré au plus terrestre, avait attiré son regard en lui parlant de cette beauté céleste qui caractériserait plus tard toute son expérience spirituelle :

---

1 « Mio padre era di arte pitore ». Giovanna Maria della Croce, Vita, II, 103–104, éd. par Andreolli, Cristina, Leonardi, Claudio et Leoni, Diego (Biblioteca del ‹ Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria ›), Spoleto 1995, pp. 252–253.

2 Giuseppe Floriani était un peintre bien connu à Rovereto. Le père de Giovanna ne faisait pas partie d'une école de peinture, il donnait simplement des cours privés de peinture. Il ne reste qu'une aquarelle de son œuvre artistique, conservée dans les Archives d'État de Vienne. On peut trouver quelques informations biographiques sur lui dans : Venerabile Giovanna Maria della Croce nel III centenario della morte, Rovereto 1973, pp. 19–23.

> Alle volte andava con li miei frateli e sorele a Santa Catarina a prendere il perdono, e una volta [...] fisai lo sguardo nela efigie di Santa Chiara, la quale mi parve di tanta angelica beleza che da lei non mi sapeva partire e tuto mi sentiva infiamar il cuore di santo amore. E veni a casa e diceva a mia madre: Vi prego a dirmi chi è quela santa vestita da monica ch'è in Santa Catarina, poiché è così bela e porta quele scarpe così bele.

> Parfois j'allai [...] à Sainte Catherine prendre le pardon, et une fois [...] je fixai le regard sur l'effigie de Sainte Claire, laquelle m'apparut de si angélique beauté que je ne pouvais me détacher d'elle et que je sentais tout mon cœur s'enflammer de saint amour. Et j'allai à la maison et disais à ma mère: Je vous prie de me dire qui est cette sainte vêtue en religieuse, puisqu'elle est si belle et porte ces chaussures si belles.[3]

Giovanna Maria n'oubliera jamais ce tableau, qui suscitera en elle sa dévotion pour la sainte et une prédilection pour l'Ordre des Clarisses que, dans une vision eue en 1637, la fondatrice elle-même l'invitera à réformer selon un style de vie plus conforme aux origines.[4] Il s'agit du premier des deux seuls épisodes dans lesquels l'auteure évoque un contact direct avec l'image picturale ; la deuxième référence se trouve dans le livre VII des ‹ Révélations › et s'inspire d'un souvenir d'enfance. C'est un tableau, dont il ne reste aucune trace, que Giovanna a vu peindre par son père. On ne sait presque rien de cette peinture, si ce n'est qu'elle représentait une scène d'amour profane, aux résonances pétrarchiennes, dans laquelle un jeune amant tuait sa bien-aimée par jalousie. Le sujet qui y était figuré fixait un moment précis de cette scène : l'instant où l'amant tirait la flèche et blessait la femme. Le souvenir de Giovanna nous intéresse, car il nous permet d'appréhender la fonction évocatrice et narrative du mot face à un objet absent, invisible. En effet, le spectateur ne ‹ voit › pas le tableau, ce dernier échappe au regard car il s'agit d'une image floue, flottant dans l'abîme de la mémoire. Mais une ‹ fable ›, c'est-à-dire une forme verbale, rend présent ce qui manque :

> Fa questo amor divino come un amante geloso e dirò una favola quale vidi dipingere da mio padre: eravi un uomo di questi impaziti di amor profano, le andò il corvo e le portò nova che la sua amata aveva posto il core in altro ogetto, e quello senza altro pensare se quello era verità o no, ritrovandosi quela fuori ala campagna le andò, tese l'arco e la ucise. Dopo [...], voltò l'arco verso di lei e si ucise lui ancora parendole non poter più vivere senza di quela [...].

> Cet amour divin fait comme un amant jaloux et je dirai une fable comme je la vis peindre par mon père: il était une fois un homme devenu fou d'amour profane, vint à lui un corbeau et il lui dit que sa bien-aimée avait donné son cœur à un autre homme, et lui, sans se demander si c'était vrai ou non, rejoignant la jeune fille dans la campagne, alla vers elle, tendit son arc et la tua. Après [...], il retourna l'arc contre lui et se tua, ne supportant plus de vivre sans elle [...].[5]

---

3 Giovanna Maria della Croce (note 1), p. 7.

4 Cf. ibid., p. 113.

5 Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro settimo a laude di Dio, éd. par Casella Bise, Maria Teresa (La mistica cristiana tra oriente e occidente 29), Firenze 2017, p. 94.

Le sujet pictural est pris comme une allégorie d'une réalité spirituelle, évoquant ce stade de l'amour que les théoriciens du XIIe–XIIIe siècles appelaient *Amor vulnerans*.[6] La flèche tirée par l'amant, célèbre *topos* employé par la littérature profane médiévale pour exprimer, à travers l'imaginaire militaire, la véhémence de l'expérience amoureuse,[7] traduit ainsi l'*aculeus amoris* avec lequel Dieu transperce l'esprit et l'âme du mystique. Lisons la deuxième partie de l'histoire :

> È una favola, ma non è favola quella del zelante amatore delle anime il quale, dubitando che esse cerchino l'amore fuori di lui, a volte scocca una saetta quasi avvelenata benché soave, [...] l'anima [...] resta mezza morta, resta ferita di un nuovo e viscerale amore e quello la innalza a Dio; e Dio vedendo che l'ha ferita sembra lui stesso ferito e vorrebbe risanarla, ma l'anima non può esser sanata se non con la sua presenza nel cielo faccia a faccia [...].

> C'est là une fable, mais ce n'est pas une fable celle du zélant amant des âmes qui, soupçonnant que celles-ci recherchent l'amour hors de lui, décoche parfois un éclair presque empoisonné bien que suave. [...] L'âme [...] à demi morte, reste blessée d'un amour nouveau et viscéral et cela l'élève jusqu'à Dieu; et Dieu, voyant qu'il l'a blessée, semble lui-même blessé et voudrait la soigner, mais l'âme ne peut être soignée si ce n'est par sa présence au ciel face à face [...].[8]

Les deux exemples cités ont un point en commun : l'absence de description, d'ekphrasis du sujet iconique. Dans le premier exemple la figure de Claire d'Assise n'est pas décrite, Giovanna nous dit seulement qu'elle était ‹ belle ›. Dans le second, on ne voit pas la composition du tableau, on connait seulement ce qu'il racontait. Le mot dépeint l'image qui toutefois demeure invisible. Il y a donc, d'une part, la beauté comme trace de transcendance, d'autre part, une dimension allégorique qui scrute l'au-delà de l'image (non évoquée sous forme descriptive). Notre parcours s'articulera sur la dialectique entre ces deux polarités, montrant comment dans l'imagination et l'écriture mystique de Giovanna Maria della Croce prévaut l'élément visuel qui tend cependant à se dépasser lui-même.

Nous examinerons quelques pages des ‹ Révélations ›, où l'usage du vocabulaire et de l'imaginaire artistique, employé par Giovanna pour décrire la manifestation du divin comme « épiphanie de la beauté »,[9] semble plus significatif. Tout d'abord nous montrerons combien le sens de la vue joue un rôle central sur le plan perceptif, et comment la vision mystique s'organise selon une stratification des significations symboliques. Ensuite, notre analyse passera au symbolisme de la couleur, matière première de l'art pictural, en observant en quoi l'invisible adopte une ‹ chair

---

6 Cf. l'édition disponible au XVIIe siècle de Richardus a Sancto Victore, Tractatus de quatuor Gradibus violentae Charitatis, dans : Opera, studio et industria Canonicorum regularium Reg. Abbatiae S. Victoris parisiensis, sumptibus Ioannis Berthelin, Rothomagi 1650.

7 Pour l'histoire littéraire de cette image, cf. La flèche dans le cœur dans la poésie amoureuse et spirituelle du Moyen Âge au XVIIe siècle, études réunies par Rieu, Josiane et Cerbo, Anna (Thyrse 9), Paris 2016.

8 Giovanna Maria della Croce (note 5), p. 94.

9 Cf. Ossola, Carlo, Giovanna Maria della Croce e i cammini della mistica, dans : Forma sororum 46 (2009), pp. 149–154.

chromatique ›. Ce ne sera pas seulement le royaume divin à se teindre de nuances colorées, mais aussi l'âme habitée par sa présence. La couleur se prêtera alors à définir la beauté de la vie spirituelle, avec sa gamme de tonalités affectives. Enfin, nous conclurons par le dépassement de l'élément iconique dans la transparence, en étudiant la fonction apophatique de l'image qui conduira l'imagination de l'auteure à une modalité nouvelle et inattendue.

II. ‹ Angélique beauté ›

Chez Giovanna Maria se trouve immédiatement un *focus* particulier sur le sens de la vue. C'est une particularité qui ne doit pas nous surprendre, compte tenu du contexte biographique de l'auteure (une enfance passée au milieu des œuvres artistiques de son père) et surtout du contexte culturel du XVIIe siècle, qui est l'époque du regard. Il suffit de penser, par exemple, au domaine scientifique de l'optique qui, grâce à l'invention des lunettes et du télescope galiléen, permet à l'œil humain de pénétrer l'apparence du réel, en en capturant toute sa complexité. Ou bien, dans un domaine dévot, pensons à toute la rhétorique des images mise en œuvre par l'Église post-tridentine ayant pour but de réveiller dans le cœur des fidèles des sentiments d'affection et de participation intime à l'expérience religieuse. Dans tous les cas, une tentative de connaitre, d'entrer en contact, à travers l'œil extérieur ou intérieur, avec ce qui habite au-delà de la vérité phénoménologique.

La mystique de Rovereto s'inscrit pleinement dans ce contexte. Il suffira de parcourir la riche galerie de « tableaux vivants »[10] qui articulent le récit visionnaire des ‹ Révélations ›, pour observer combien son imaginaire évolue principalement autour de la perception visuelle. Au sommet de l'ensemble du système sensoriel, Giovanna place en effet l'organe de la vue : « [...] la peine ne vous laisse pas parler [...]. Au lieu de la langue, ce sont les pupilles de vos yeux qui parlent ».[11] Les pupilles, presque comme un pinceau, peignent des paysages en mouvement et les mots donnent corps à des acteurs invisibles, colorant leurs traits. La plume fixe sur le papier des flux d'images, tente de donner forme à la prolifération de signes et de présences qui, comme dans une coupole baroque, envahissent l'espace visuel. Le ciel contemplé par Giovanna Maria s'emplit de messagers de la divine *pulchritudo* – propriété transcendantale et

---

10 Bartolomei Romagnoli, Alessandra, Introduzione, dans : Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro secondo e terzo a laude di Dio, éd. par Bartolomei Romagnoli, Alessandra (La mistica cristiana tra oriente e occidente 7), Firenze 2006, p. LXXVIII.

11 « [...] la pena non ti lascia formar parola. [...]. Invece della lingua parlan le pupille delli ochi tuoi ». Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni, IX, chap. 644. Je cite encore l'inédit livre IX à partir de la transcription de Sœur Barbara Veronica Salomon, abbesse du Monastère de S. Damiano Borgo Valsugana (que je remercie pour la concession cordialement accordée). Je citerai toujours à partir de sa transcription.

effusive du « Grand nom de Dieu »[12] – et se teinte de bleu, de blanc éclatant, d'or et de vert émeraude. Autant de couleurs qui, depuis la cosmologie de Denys l'Aréopagite[13] jusque dans l'art du XVI[e] siècle, évoquent symboliquement les vertus de chacune des hiérarchies célestes.[14] La vision de l'armée de l'air est l'une des fresques les plus élaborées de la magnificence divine, composée par l'auteure avec une maîtrise théologique et artistique telle qu'on pourrait croire qu'elle avait lu les textes normatifs sur l'iconographie angélique.[15] Écoutons, ou plutôt ‹ regardons › ses paroles :

> Il terzo cuoro, che sono li troni, portano livrea di color celeste [...]. Questi portano dentro di sé la santissima Trinità in modo a noi indicibile e inconprensibile. Pare come chi mirasse dentro per un lucidissimo spechio [...].
> Le dominazioni vestono color dorato, di tanta inestimabil beleza ch'è incredibile [...]. Il cuoro deli principati porta livrea di porpora e portano corone regie, sono i principi dell'umanità santissima, e portano scolpita nelle loro fronti [...] la passione di nostro Signore.
> [...]. Le potestà porta livrea verde, e questi ancora sormonta gli altri in grandeza, beleza, numero e varietà. O divina grandeza, che deletazione è vedere tanto numero di beleza che pare infinita [...] ! Visto uno, pare non sia posibile vi posi eser beleza magiore, epure sempre più va quela crescendo. [...].
> Questo cuoro dele virtù portano color paonazo [...]. È questo di così inconprensibile beleza e splendore che a meravilia capegia tra li altri colori deli cuori precedenti. Questi [...] portano inpresa la virtù di Dio umanato. Chi porta scolpito la sua carità, chi la sua umiltà e pazienza, obedienza ecc. [...].
> Il cuoro dei cherubini porta color bianco ribatuto da un incarnato risplendentissimo come fuoco; e è quela livrea di tanta gran belezza che è inesplicabile e inconprensibile [...].

---

12 « Gran nome di Dio ». Giovanna Maria della Croce (note 1), p. 389. Dieu aux yeux de notre mystique est « [...] le plus beau [...], celui qui donne la beauté a toutes les choses belles » (« [...] il più bello [...], quello che dà la beleza a tutte le cose belle »). Giovanna Maria della Croce (note 5), p. 58. Il s'agit d'une conception parfaitement franciscaine ; p. ex.e, dans les ‹ Laudes Dei Altissimi › François d'Assise appelait Dieu «Pulchritudo». De même, dans les ‹ Laudes creaturarum ›, le soleil était le symbole de cette beauté : « Et ellu è bellu ». Cf. Francesco d'Assisi, Scritti. Testo latino e traduzione italiana, éd. par Cabassi, Aristide, Padova 2002, pp. 106 et 234.

13 Cf. Dionysius Areopagita, De coelesti hierarchia, XV, 7–8, PG 3, 336B–336D.

14 Cf. Villette, Jean, L'ange dans l'art d'Occident du XII[e] au XVI[e] siècle. France, Italie, Flandre, Allemagne, Paris 1940.

15 Parmi les textes européens les plus importants concernant la représentation angélique : Della forma delle Ierarchie & nove chori de gl'angeli secondo i loro Ufficii, dans : Lomazzo, Giovanni Paolo, Trattato dell'Arte de la Pittura. Nella quale si contiene tutta la Teorica, & la prattica d'essa pittura, Milano 1584, pp. 533–538 ; Sanctorum Angelorum picturae plenius explicantur. De Historia S.S. Imaginum, Lovanii 1594, pp. 153–156 ; Delle pitture degli angeli, e loro abito e insegne. Discorso intorno alle immagini sacre e profane, lib. IV, dans : Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, éd. par Barocchi, Paola (Scrittori d'Italia 2), Bari 1961, p. 504 (chapitre perdu). En Espagne, le théoricien Francisco Pacheco consacre à ce sujet le chapitre Pintura de los Angeles, dans : Pacheco, Francisco, Arte de la Pintura su antiguedad y grandezas, Sevilla 1649, pp. 475–479.

> Le troisième Chœur, les Trônes, porte la livrée de couleur céleste [...]. Ils portent en eux la très sainte Trinité, de manière indicible et incompréhensible. Il semble de regarder comme à travers un miroir transparent.
> Les Dominations se vêtent de couleur dorée, de tant d'inestimable beauté que c'en est incroyable [...]. Le Chœur des Principautés porte la livrée de pourpre, des couronnes royales. Ce sont les princes de la très sainte humanité, et ils portent gravée sur leurs fronts [...] la passion de notre Seigneur.
> [...]. Les Puissances portent une livrée verte, et dépassent les autres en grandeur, beauté, nombre et variété. O divine grandeur, quelle délectation est-ce de voir tant de beauté qu'elle semble infinie [...] ! En ayant vu un, il semble impossible qu'il y ait une beauté plus grande, et pourtant celle-ci toujours plus s'accroit. [...].
> Le Chœur des Vertus est vêtu d'une couleur paonace [...]. Cette couleur est d'une telle incompréhensible beauté et splendeur qu'elle domine en merveille parmi les autres couleurs des chœurs précédents. Ces anges [...] portent imprimée la vertu de Dieu incarné. Il y a ceux qui portent gravée sa charité, d'autres son humilité et sa patience, son obéissance, etc. [...].
> Le Chœur des chérubins est vêtu d'une couleur blanche rehaussée d'un incarnat resplendissant comme le feu ; et cette livrée est d'une telle beauté que c'en est inexplicable et incompréhensible [...].[16]

Il est intéressant de noter que, comme dans le cas de la peinture de S. Claire, les figures des anges ne sont pas décrites. Leur présence n'est annoncée que par deux éléments : la couleur et la beauté. Ce stratagème permet à Giovanna d'éviter les embûches doctrinales, puisque décrire physiquement les intelligences angéliques expose toujours au risque de les anthropomorphiser et de leur attribuer ainsi un degré ontologique égal à celui des êtres finis. Sur ce point, la clarisse est claire : « [...] à ce sujet, je n'ai pas l'intention d'affirmer que les anges ont des corps ».[17] La couleur, avec son spectre de tons purs et lumineux, laisse entrevoir la silhouette de l'ange tout en respectant sa nature de substance invisible et incorporelle. En ce sens, sur le plan verbal, la contemplative semble recourir à cette « rhétorique de l'irreprésentable »[18] qui est à la base de la théorie visuelle sur la représentation du surnaturel. Les couleurs « douces et suaves », comme l'écrivait un théoricien de la peinture moderne, étaient en effet suggérées aux artistes pour « montrer une substance surhumaine »,[19] contribuant ainsi à surmonter le problème de la représentation de l'indicible.

Or, ce qui nous intéresse dans ce texte est la fonction symbolique de cet arc-en-ciel angélique. La présence du messager céleste, en tant que vecteur de transit et de

16 Giovanna Maria della Croce (note 1), pp. 389–391.
17 « [...] dico in questa materia, ch'io non intendo d'affermare che gli angeli abino corpo [...] ». Ibid., p. 388.
18 Stoichita, Victor, L'Œil Mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or, Paris 2011, pp. 105–107.
19 « E stimo io che non averebbe usati colori fissi e di corpo, ma dolci e soavi, atti a dimostrare una soprumana sostanza [...] ». Sorte, Cristoforo, Osservationi nella pittura, Venetia 1580, dans : Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, éd. par Barocchi, Paola (Scrittori d'Italia 1), Bari 1960, p. 294. Cf. à ce sujet Stoichita (note 18), p. 115.

métamorphose,[20] donne du mouvement à la vision, de sorte que l'espace linéaire s'ouvre, se dématérialise, adoptant la légèreté de l'air. Comme le rappelle justement le philosophe Stanislas Breton : « L'espace angélique récuse l'inertie ».[21] Soulevé par les ailes divines, le paysage mental de Giovanna se transfigure en un spectacle mouvant et la variation des couleurs des hiérarchies (bleu, or, vert, blanc) collabore visuellement à accentuer cet effet. L'« angélique beauté » de la vision, loin d'être une beauté purement esthétique, se configure donc comme une beauté symbolique qui porte inscrite en elle l'inconsistance du souffle, le passage d'une forme à une autre – selon la *Weltanschauung* du Baroque –[22] sur laquelle se fonde la dynamique même de la vie spirituelle. Et voilà que, s'ajoutant à la volubilité de la couleur et à la transitivité de l'aile angélique, l'imagination de Giovanna célèbre l'élément liquide, appelé à représenter d'un côté l'effusion infinie de l'amour divin, de l'autre la vertu vivifiante de la miséricorde. Devant le sujet contemplant s'écoulent des paysages fluides d'eau, de sang et de lait, symboles qui, en conformité avec l'ancien imaginaire chrétien, peuvent être équivalents ou convertibles entre eux.[23] Cependant, c'est l'eau, substance vivante et fraternelle pour la mystique franciscaine, qui domine dans ce système symbolique; les visions sont rythmées partout par des fontaines et des ruisseaux qui jaillissent de la poitrine blessée du Christ, par des rivières et des cascades qui aident la mystique de Rovereto à traduire de manière plastique les mouvements de l'Incarnation et de la Résurrection. La Jérusalem céleste, par exemple, est représentée à la manière d'un jardin baroque qui s'élève en une apothéose d'eaux :

> Vi erano di tutte le uarieta de fiori senza numero la fragranza de quali rapiua l'anima, e la sua gran beleça gli occhi de riguardanti uiera di ogni uarieta di uceli. ecerti arborseli uerdeganti, lanberinti fontane come di christalo con ranpollati, [...], uno di questi fonti uiera che li altri trapassaua in beleça quasi infinita, pareua fato di diamanti et altre pietre preciosissime e per sete canali pur di pietre preciosse mandaua sette canali di aqua linpidissima, intesse l'anima che quelo era il fonte dela diuina sapienza et in quelo sinbolegiato il sposo.

> Il y avait toutes les variétés des fleurs, leur parfum ravissait l'âme et leur beauté les yeux des spectateurs. Il y avait toutes sortes d'oiseaux, d'arbres verdoyants et également des labyrinthes et des fontaines de cristal avec des jets d'eau [...]. L'une de ces fontaines était d'une beauté

20 Sur la fonction symbolique et dynamique de l'ange, les pages très importantes de Breton, Stanislas, Faut-il parler des anges ?, dans : Revue des Sciences philosophiques et théologiques 64 (1980), pp. 225–240, ici 234–248 ; idem, Poétique du sensible (La nuit surveillée), Paris 1988, pp. 69–77. Pour le côté artistique cf. Brussagli, Marco, Gli angeli e i venti. Considerazioni sul simbolismo aereo delle ali angeliche, dans : Arte medievale 5 (1991), pp. 107–126.

21 Breton 1980 (note 20), p. 236.

22 Cf. Rousset, Jean, La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon, Paris 1953, pp. 119–121 ; Ossola, Carlo, Epifanie barocche, dans : L'anima in Barocco, éd. par idem (I Testi e le Fonti 1), Turin 1995, pp. XIX–XXXVII, ici XXXIII–XXXIV.

23 Sur l'économie symbolique des fluides dans la culture figurative et spirituelle du XVIIe siècle, cf. Cousinié, Frédéric, Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture du XVIIe siècle (Les Marches du temps), Paris 2011.

> infinie qui surpassait les autres, elle semblait composée de diamants et autres pierres très précieuses. À travers sept sources de gemmes, elle faisait jaillir sept ruisseaux d'eau fort limpide, l'âme comprit que c'était là la source de la divine Sagesse symbolisant l'Époux.[24]

Une fois de plus, la dimension descriptive est pratiquement absente. Les images s'écoulent à la manière d'un fluide en défilant en une sorte de liste, mais on ne connaît ni les couleurs des fleurs, ni les espèces des oiseaux, ni la typologie ou le nombre d'arbres. La merveille de la ville invisible prend corps à travers une multiplication de symboles qui s'alternent et se superposent, tous caractérisés par la recherche constante du mouvement, par ce dynamisme qui est le signe premier de l'Esprit. En effet, si l'on lit la scène d'un point de vue symbolique, on constate qu'elle exalte la dissolution de la forme plutôt que sa structure. Les fleurs s'estompent dans leur parfum, le parfum conflue dans les formes ailées des oiseaux, pour enfin stabiliser le symbolisme aérien dans les lignes géométriques de l'arbre et du labyrinthe. Mais il s'agit là d'une stabilité momentanée, dissoute peu après dans les jets d'eau de la fontaine divine et dans les reflets de la matière changeante (les pierres précieuses) qui, de façon circulaire, renvoient à la polychromie des fleurs. L'air, l'eau et la lumière, éléments dans lesquels se matérialise cette « angélique beauté » citée précédemment, déstructurent ainsi la composition spatiale de l'*hortus conclusus* jusqu'à le faire apparaître comme un mirage évanescent et volatile. A travers cette « fragilité sémiotique des images »[25] qui, comme le rappelle Christian Belin dans un bel article consacré à l'allégorie du ‹ Château Intérieur › de Thérèse d'Avila, régule l'impermanence de la symbologie mystique, l'espace paysager naturel se transforme en un espace d'ordre spirituel.

Au sein de cette incessante transformation qui scande les extases mystiques, même les personnages ne sont plus que des formes éphémères, des réverbérations inconstantes que la plume de Giovanna Maria dessine sur le miroir de l'eau. Le symbolisme fluide est le protagoniste du grand tableau sur la miséricorde, une représentation presque dantesque dans laquelle le Paradis est imaginé comme un cosmos onirique où la linéarité de la perspective traditionnelle s'est déconstruite au profit d'une configuration ‹ fluxionelle › de l'espace, pour citer la formule d'Éliane Escoubas.[26] Les éléments architecturaux qui modelaient le périmètre de l'Eden, des fontaines de cristal au labyrinthe, sont absorbés dans la liquidité du fluide ; de même, les présences vivantes qui animaient le paysage ont disparu, submergées par les vagues de la miséricorde divine. De l'invisible, il ne reste que des traces fluctuantes, contemplées depuis l'espace spirituel de l'âme :

> [...] l'anima [...] vide un gran fiume come di christallo limpidissimo che scoreva sotto la sede di dio, [...], e questo dinotava la misericordia di dio [...] ; così la grandeça di quelo si vedeva entro

24 Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 870.
25 Belin, Christian, Un feu qui rafraîchit. L'impermanence des images chez Thérèse d'Avila, dans : Cahiers de littérature française 14 (2015), pp. 13–33, ici 33.
26 Escoubas, Élian, Imago mundi. Topologie de l'art, Paris 1986, pp. 143–144 ; formule citée par Cousinié (note 23), p. 12.

a quel fiume. e la madre di dio pareva nuotasse tutta in quelle acque. e tuti gli Angeli, e beati del cielo, et arivavan ancora alle anime del purgatorio, et ancho alla chiesa militante ne penetravan grandi ruseli di quello. e quell’anima [...], si vide lei ancora in quel fiume sommersa, e tuta da quelo penetrata.

[...] l’âme [...] vit un grand fleuve de cristal limpide couler sous le trône de Dieu, et ce fleuve symbolisait la miséricorde de Dieu; son immensité se reflétait dans le fleuve. La Mère de Dieu semblait nager dans ces eaux, et également tous les anges, et les bienheureux du ciel. Les ruisseaux de cette eau pénétraient aussi les âmes du purgatoire ainsi que l’Église militante. L’âme [...] elle-même se voyait submergée et pénétrée par ce fleuve.[27]

III. Le Mystère en couleurs

Les peintures mentales de Giovanna ne sont toutefois pas l’expression d’un Dieu fait de la substance des rêves, puisque l’Incarnation du Verbe reste au centre de sa doctrine mystique. Le Dieu qui se fait chair a sa propre palpabilité, une façon personnelle de se manifester comme une présence dicible et vivante dans la physicité du réel. Nous nous déplaçons donc de la fluidité de l’univers céleste à la corporéité du mystère divin, dans l’intention d’examiner le langage visuel de la couleur, principale modalité symbolique avec laquelle l’imaginaire de la clarisse donne visibilité à l’invisible. Jusqu’à présent, nous avons évoqué la volubilité des couleurs, observant comment l’auteure les associe à toutes ces images transitoires qui expriment l’ouverture, l’évolution continue de la vie spirituelle. Bien que retrouvant certains de ces thèmes, nous traiterons maintenant de la couleur dans sa matérialité, en montrant comment, à différents niveaux métaphoriques, elle constitue une incarnation chromatique du divin.

Le premier ordre métaphorique que nous rencontrons renvoie à l’écriture. La couleur y acquiert une valeur théologique, aidant la clarisse à traduire visuellement les trois tonalités primaires de sa doctrine : le rouge de la Passion, l’or de la charité,[28] le blanc de la miséricorde. Il se passe quelque chose de mystérieux dans l’encrier de Giovanna : la lumière divine, qui jaillit sous forme de rayon du sein du Christ et de la Vierge, pénètre dans la substance, la transmutant en une matière vivante et changeante qui hérite alors des qualités surnaturelles. Nous citons la révélation du livre IX, reçue par la contemplative lors de la solennité de la Sainte Trinité :

Il Verbo eterno [...] mandò dall suo aperto cuore ragi di color di sangue e di oro, di limpidissima aqua; e dall sachratissimo Petto di maria le uscirono come ragi risplendentti di color di latte e si unirono con quelli dell’amante cuor di christo ; [...] e poi quella luce tutta s’andò

27 Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 305–306.

28 Cf. Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro quinto a laude di Dio, 246, éd. par Casella Bise, Maria Teresa (La mistica cristiana tra oriente e occidente 23), Firenze 2015, p. 131 : « L’or signifie la charité » (« l’esser fatto di oro [...] significa la carità »).

a infondere nell chalamaro [...] e mutò l'inchiostro in variatti colori, conforme erano quelli celesti et divini ragi.

Le Verbe Eternel émana de son cœur ouvert des rayons de couleur de sang et d'or, ainsi que d'eau très limpide; du très sacré Sein de Marie sortirent comme des rayons resplendissants de couleur de lait et ceux-ci s'unirent avec ceux de l'aimant cœur du Christ ; [...] et puis, cette lumière alla entièrement se répandre dans l'encrier [...] et changea l'encre en diverses couleurs, conformes à celles des célestes et divins rayons.[29]

Giovanna Maria tente ici d'objectiver le phénomène spirituel de l'union mystique à travers la réalité physique de l'écriture. La révélation se caractérise par une certaine complexité symbolique qui, pour être totalement comprise, doit être analysée dans ses phases principales. En premier lieu, il y a les rayons, objets lumineux et impalpables qui, pour manifester au regard l'amour oblatif du Rédempteur sur la Croix, se marient à la matière chromatique. Les fluides organiques du sang et de l'eau, auxquels la couleur est associée, renvoient symboliquement au sacrement eucharistique, donc aux catégories de la rédemption et de la nourriture. L'or en revanche, comme le dit explicitement Giovanna, symbolise l'amour, la miséricorde conçue comme une lumière matérialisée qui transmet aux choses la vertu de la charité.[30] Aux rayons du Christ s'ajoutent ceux de la Vierge, symbole d'une science mystiquement infuse qui, selon le modèle médiéval de la *Lactatio Sancti Bernardi* (motif de grande résonance iconographique dans la peinture du XVIIe siècle),[31] s'exprime dans la coloration du lait. Mais évoquer l'aliment maternel signifie, au niveau de l'imaginaire, rappeler la substance première de l'assimilation, et donc synthétiser dans la couleur l'essence même de l'intimité. En ce sens, l'union des deux rayons sert à transférer symboliquement sur la couleur le principe de convertibilité des fluides qui se fonde sur l'homologie entre la Vierge et le Fils, le lait et le sang, le lait comme corps eucharistique, le sang comme vin sacramentel.[32] Au sein de la substance chromatique, la maternité, la rédemption et la nourriture mystique coïncident.

Le passage suivant consiste à appliquer ce système de significations à la qualité de la substance, de sorte que la vie divine s'incarne dans la matière verbale. Lorsque

29 Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 412.

30 En contemplant la sublime apparition de l'arbre de Jesse, la clarisse observe que « Cet arbre avait les feuilles de toutes les couleurs. Il y en avait beaucoup de vertes et elles brillaient comme si elles étaient sculptées dans une pierre précieuse. Sur ces feuilles était écrit en lettres d'or Miséricorde, et elles avaient toutes les qualités des couleurs de ces pierres précieuses [...] » (« Questo albero [...] aveva foglie di tuti li colori [...]. Molte ve ne eran di verdi e risplendevano come se fosero intaliate nela pietra preciosa et eravi scrito in letere d'oro misericordia. Così erano quele d'ogni qualità di colori, ch'erano quele foglie come le pietre preciose di quel colore »). Ibid., chap. 809–810.

31 Cf. Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo, éd. par del Prà, Laura, Milano 1990 ; Stoichita (note 18), pp. 199–222 ; Cousinié (note 24), pp. 16–33.

32 Pour la complexité théologique du sujet, je renvoie à L'Hermite-Leclercq, Paulette, Le lait et le sang de la Vierge, dans : Le sang au Moyen Âge. Actes du quatrième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry (27–29 novembre 1997), éd. par Faure, Marcel

la lumière se fixe dans l'encre, elle dissout sa teinte sombre – cette obscurité dans laquelle Giovanni Pozzi voyait la couleur de l'annihilation mystique –,[33] ouvrant la monochromie du noir à la pluralité et à la vitalité des couleurs. Le langage matériel extériorise ainsi, à travers l'analogie chromatique, ce qui se passe lorsque Dieu s'unit à la créature : sa manière de percevoir la réalité change radicalement, passant de la perception unidimensionnelle humaine (opaque) à la perception multidimensionnelle de l'esprit (colorée). La vie elle-même s'enrichit de nuances, révèle des tonalités jusqu'alors inconnues et l'être humain devient capable de saisir le monde dans son infinie variété qualitative. La parole colorée sera donc l'expression figurée de cette transformation, et l'écriture de Giovanna acquerra la multiplicité de vertus que le rayon divin lui a imprimée : la douceur de la maternité, la composante rédemptrice du sang, la force purificatrice de l'eau, la tendresse de la miséricorde.

Les couleurs de l'encre sont, plus fondamentalement, les couleurs des mots. Le second ordre de métaphores confirme cette perception ouverte et colorée de l'invisible : il s'agit des couleurs de la vie spirituelle et en particulier des vertus. Dans une sorte de ‹ polychromie de la profondeur ›, l'encre multicolore de la clarisse trace sur le papier la figure d'une fleur pour donner une apparence sensible aux vertus intérieures nécessaires à toutes ces âmes qui souhaitent vivre avec Dieu. Il s'agit d'une image topique de la tradition chrétienne antique, utilisée par les auteurs – pensons par exemple au ‹ Pratum spirituale › du moine syrien Jean Moschus –[34] pour décrire la beauté spirituelle et l'effluve de grâce émanant des hommes pieux. Giovanna Maria s'insère dans cet horizon, mais avec une variation significative : sous sa plume le symbolisme végétal tend à représenter une méditation sur la fécondité de l'existence humaine, plutôt qu'à exalter la beauté de la vie morale. La clôture, conçue par Giovanna comme une réalité spirituelle qui ordonne la hiérarchie des vertus, est ce principe de fertilité. Dans une page suggestive du livre X, nous la trouvons dépeinte comme une ‹ corolle de sens › qui renferme les nuances spirituelles de l'être :

> [...] i voti di religione [...] erano in forma d'una bela rosa grande ch'aveva le sue foglie verdi, ed era di questi colori : di color di rosa, rosso e bianco, di color celeste e verde e vi era ancora del nero [...]. Il Signore le dise il significato de' colori : il roso significava il voto del'obedienza, la qual unise l'anima a Dio e la riempie dela divina carità ; il candido la purità acopiato con il color celeste, perché le anime candide e pure vedono Dio, sono abitaculi di Dio e hano la loro conversazione in cielo ; il verde per il voto dela povertà, comparandosi con quelo la vera

(Cahiers du C.R.I.S.I.M.A. 4 ; Publications de l'Université Paul Valéry), Montpellier 1999, pp. 145–162 ; Pierrot, Jean-Pierre, Du sang au lait. L'imaginaire du sang et ses logiques dans les passions de martyrs, dans : Ibid., pp. 459–470.

33 Cf. Pozzi, Giovanni, L'alfabeto delle sante, dans : Scrittrici mistiche italiane, éd. par Pozzi, Giovanni et Leonardi, Claudio, Genova 1988, p. 36. Sur la fonction symbolique de cette encre noire, il faudra également rappeler Starobinski, Jean, L'encre de la mélancolie, Paris 2013.

34 Jean Moscus, Le pré spirituel, éd. par Rouët de Journel, Marie Joseph (Collection Sources Chrétiennes 12), Paris 1946. À propos de la symbolique des fleurs dans le Christianisme des origines, consulter Ashbrook Harvey, Susan, Scenting salvation. Ancient Christianity and the Olfactory Imagination, Berkeley 2006, pp. 162–169.

> speranza del cielo ; il nero è la clausura la quale pare una cosa oscura, una prigionia di tutta la vita, ma è quela che meglio cava e conserva gli altri colori [...].

> Les vœux religieux [...] étaient sous la forme d'une belle grande rose aux feuilles vertes, et elle était de ces couleurs : de couleur rose, rouge et blanche, de couleur bleu ciel et verte et il y avait aussi du noir [...]. Le Seigneur lui dit la signification des couleurs : le rouge signifiait le vœu d'obéissance, laquelle unit l'âme à Dieu et la remplit de la divine charité ; le blanc immaculé la pureté accouplée à la couleur bleu ciel, parce que les âmes candides et pures voient Dieu, sont des habitacles de Dieu et ont leur conversation au ciel ; le vert pour le vœu de pauvreté, se comparant avec la vraie espérance du ciel ; le noir est la clôture qui semble une chose sombre, un emprisonnement de toute la vie, mais c'est celle qui conserve le mieux les autres couleurs [...].[35]

Si aux yeux du monde séculaire la clôture ne semble être qu'un « emprisonnement de toute la vie », empêchée dans son plein déploiement de forces, l'image proposée par la mystique de Rovereto invite, au contraire, à une vision positive de la dimension cloîtrale. Il ne s'agit pas d'éteindre ou d'atténuer les couleurs d'une humanité, mais d'aider toute la gamme chromatique de l'être à se libérer dans une plénitude ontologique. Cependant, cette phase d'épanouissement n'est pas si immédiate. Elle présuppose un moment d'accueil où l'être se réconcilie avec la totalité de ses couleurs, c'est-à-dire avec l'ensemble du vécu intérieur, y compris les teintes les plus négatives. En ce sens, la fonction symbolique attribuée au noir au sein de la hiérarchie chromatique est essentielle. Dans la vision représentant la transmutation de l'encre, la clarisse avait implicitement associé le noir à une substance négative, à ce qui est privation de couleur et de vitalité. Effectivement, au sein de l'image florale, se vérifie la même chose, car sur le plan visuel, le noir se nourrit du contraste avec les autres couleurs. Mais ce n'est pas le cas au niveau de l'imagination symbolique, qui procède à l'inverse : le noir, couleur funéraire par excellence, liée par l'anthropologie de la Renaissance à la maladie mélancolique,[36] devient en effet dans la fleur la couleur circulaire qui embrasse et ravive toutes les nuances de la vie intérieure. De couleur de la négation, elle est rebaptisée couleur de l'intimité.

Mais comment interpréter cette logique de la profondeurc ? Dans la perspective d'un fondement : c'est le noir qui donne de l'épaisseur à des couleurs qui sont en grande partie des tonalités aériennes (rose, blanc, bleu, vert), les soutenant par sa propre opacité et les empêchant de se raréfier. C'est une réalité cachée qui définit les reliefs de l'intériorité, qui rend visible la forme de la fleur. On pourrait dire que, de la même manière que l'image de la rose spirituelle incarne une dimension invisible, l'invisible structure l'image de la rose, lui permet d'exister. Cette fonction complémentaire du noir comme puissance créatrice et espace protecteur de la substance

35 Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro decimo a laude di Dio, éd. par Casella Bise, Maria Teresa (La mistica cristiana tra oriente e occidente 15), Firenze 2009, p. 187.

36 Il suffit de consulter Quondam, Amedeo, Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento, Costabissara 2007, pp. 97–99 ; Pastoureau, Michel, Noir. Histoire d'une couleur, Paris 2008.

chromatique correspond à ce que Bachelard appelle la « tonalité démiurgique »[37] de la noirceur. Il s'agit d'un principe psychologique qui gouverne l'imagination fascinée par l'intimité matérielle et que consiste à créer la délicatesse du chromatisme à partir de son antithèse : « Toute couleur méditée par un poète des substances trouve le noir comme solidité substantielle [...]. Le noir nourrit toute couleur profonde, il est le gîte intime des couleurs ».[38]

Le thème de la polychromie de l'âme nous conduit au dernier niveau métaphorique, celui de la théologie, où l'emploi du symbolisme chromatique est ouvertement entrelacé avec le langage artistique. Les mots colorés de Giovanna Maria peignent maintenant sur la feuille, comme s'il s'agissait d'une toile, un espace symbolique qui lui consent de rendre théologiquement lisibles les noyaux centraux du mystère chrétien : l'Incarnation, la Passion et la Résurrection. Le divin palpite sous une sorte de peau chromatique qui, matérialisée dans la plasticité de perles et de pierres précieuses, revêt de beauté l'événement central de l'histoire du salut :

> Si fece prima la solennità dell'Incarnattione, ed il cielo era tutto ammantatto di candideça et inmenso splendore, rilucendo tutto di diamanti risplendentissmi, perlle et cose inesplicabilli di belleça celeste, e per tutte quelle v'era intagliato ‹ Ave Maria › o altra parola dell'incarnatione.
>
> Il y eut d'abord la solennité de l'Incarnation, et le ciel était tout recouvert de candeur et d'immense splendeur, reluisant entièrement de diamants resplendissants, de perles et de choses inexplicables de beauté céleste, et pour toutes celles-ci y était gravé ‹ Ave Maria › ou une autre parole de l'Incarnation.[39]

Le ciel devient une image palpable, la plume de la clarisse lui donne une corporalité, une consistance que la couleur, associée à la symbologie minérale, est appelée à extérioriser. Le regard semble presque toucher l'invisible, et d'ailleurs, les extases de Giovanna pullulent de verbes tactiles qui expriment le désir profond dans lequel s'enracine toute sa spiritualité : réconcilier en une seule chair le divin et l'humain.[40] L'imaginaire est riche, les figures qui matérialisent l'ineffable se multiplient presque par accumulation[41] et les symboles qui le revêtent de visibilité varient. La dureté des cieux solides, scandée par la figure géométrique et régulière de la pierre précieuse, s'alterne, par exemple, avec les formes ouvertes et délicates des cieux floraux, invoqués avec la fonction d'exalter la beauté du mystère incarné: « [...] tout le ciel semblait orné de lys, et sur leurs pétales ils avaient écrit en lettres d'or ‹ Ave Maria › ».[42] Néanmoins,

---

37 Bachelard, Gaston, La terre et les rêveries du repos, Paris 1982, p. 32.

38 Ibid., p. 33.

39 Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 451.

40 Cf. à ce sujet l'article très important de Leonardi, Claudio, Mistica e profezia in Giovanna Maria della Croce (1603–1673), dans : Renovatio 8 (1973), pp. 592–605.

41 À propos de cette technique rhétorique dans la mystique baroque, voir Stroppa, Sabrina, Sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano (Biblioteca della ‹ Rivista di Storia e Letteratura religiosa › 8), Firenze 1998, pp. 43–52.

42 « [...] tuto il cielo parve adorno di gigli, et tenevano tuti nele foglie in letere d'oro schrito Ave Maria ». Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 829.

dans le système imaginatif de Giovanna, c'est la matière textile qui prédomine, de manière qu'à la délicatesse des fleurs mariales correspond la souplesse des draperies qui enveloppent le cosmos; à la préciosité de l'or qui teint les paroles de l'Annonciation, la somptuosité des étoffes célestes. Le langage de l'art textile se combine avec le langage liturgique et pictural, dans le but de déployer visuellement, selon une gradation chromatique, les mystères de la vie du Christ. Suivant fidèlement la hiérarchie du mystère chrétien, les couleurs passent de la blancheur de l'Incarnation aux teintes plus sombres du Calvaire et de la Passion, pour conclure le cycle sur les tonalités lumineuses de Pâques. La couleur suggère ainsi une sorte d'itinéraire spirituel qui, à travers un médium sensible, conduit le lecteur au sens ultime et invisible du cycle liturgique.

L'une des premières couleurs évoquées par la mystique de Rovereto est la couleur paonace, mentionnée dans plusieurs traités d'art du XVIe siècle et comparée par les théoriciens de la peinture au violet pâle. Giovanni Lomazzo, par exemple, l'une des figures les plus importantes de la culture artistique italienne de l'époque moderne, expliquait que le paonace s'obtient à partir de la combinaison de la « laque couleur du sang mélangée avec la couleur bleue» et symbolise «la mort pour amour ».[43] Giovanna Maria, ne connaissant pas ce genre de littérature, a probablement hérité de son père quelques rudiments du vocabulaire artistique; il n'y a aucune description physique de la couleur, qui est simplement convoquée pour représenter le sacrifice suprême du Christ et son passage à la gloire de Pâques: « Le ciel était comme une livrée paonace et en un instant il se décora de candeur et de splendeur immense, et les anges ouvrirent les frontières du ciel [...] ».[44] A côté du paonace, par similitude de tons et de significations, l'auteure cite la couleur ‹ morello ›, ou morelle, un rouge foncé presque violacé composé de « la couleur bleu, laque et blanc »[45] que les peintres utilisaient pour créer différentes nuances de rouge. Dans ce cas également, la racine étymologique fait référence à la sphère négative de la maladie et de la mort par amour,[46] à tel point que dans les écrits des artistes tridentins, le morelle est mentionné comme synonyme du paonace. Le ciel contemplé par la clarisse se teinte alors d'obscurité pour manifester, dans la matière chromatique, le pathos émotif suscité par la méditation du Calvaire : « [...] tout le ciel était vêtu d'une couleur morelle et il y eut un profond silence. Il semblait alors que les bienheureux avec les anges souffraient de la

43 « Il color [...] pavonazzo [...] secondo alcuni altri denota il dispregio di morte per amore, mostrando [...] una certa pazza animosità per la lacca color di sangue mischiato con color azzurro [...] ». Cf. le chapitre intitulé ‹ Del color Pavonazzo ›, dans : Lomazzo (note 15), p. 206.

44 « Era il cielo come a livrea paonaço e in un istante si adobò in albis di candideça et splendore immenso, e li angeli apersero alle frontiere del cielo ». Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 692.

45 Lomazzo (note 15), p. 195.

46 Cf. Occolti, Coronato, Trattato de'colori, Parma 1568, dans : Scritti d'arte del Cinquecento, éd. par Barocchi, Paola (Classici Ricciardi 2), Turin 1978, pp. 1193–1196.

Passion du Fils de Dieu, de la manière dont ils peuvent souffrir ».[47] Dans le mystère de Pâques, le dernier de la hiérarchie, l'échelle chromatique se réalise dans la blancheur cristalline de l'Agneau, où les couleurs trouvent leur pleine réalisation. Le Ressuscité devient la lampe grâce à laquelle, dans le « nouveau ciel » (Apc 21,1), le mystère ne se contemple plus per specula sensibles mais, au contraire, se révèle dans tout son pur éclat. Dans cette perspective, si le noir du cloître était la réalité spirituelle qui conservait la globalité des couleurs humaines, le blanc en représente son achèvement sur le versant surnaturel. La ‹ couleur de Dieu › embrasse et purifie toutes les autres nuances de couleur à la lumière de la rédemption pascale, dévoilant le sens eschatologique de chaque mystère :

> [...] era tanto inmensa la sua candideza che ne participava tuto il cielo, come quando da noi il tuto è coperto di neve, che pare il tuto sia biancho. [...] quela candideza del'Agnelino era tanto risplendente che nele geme, rubini, topazi, diamanti, magarite et altre pietre senza numero preciose ribatute da queli candidi ragi, [...] si vedevano intaliati per ordine li misteri dela pasione di Christo [...].

> [...] sa candeur était si immense que tout le ciel y participait, comme quand chez nous tout est couvert de neige et que tout semble blanc. [...] cette candeur de l'Agneau était si resplendissante que dans les gemmes, rubis, topazes, diamants, perles et autres pierres précieuses rehaussées de candides rayons [...], on voyait gravés par ordre les mystères de la Passion du Christ [...].[48]

Entièrement centrée sur l'incarnation chromatique, la théologie figurée de Giovanna emploie donc la couleur comme élément qui donne une profondeur émotive à l'image spirituelle et, de cette façon, la rend vivante. Nous sommes loin des tonalités neutres qui façonnent les cieux vides et silencieux de la mystique abstraite. La couleur, en effet, en tant que détermination qualitative de la matière, n'a pas sa place dans la pensée pure de l'*Entbildung*.[49] Les paysages contemplés par les disciples de la vision aniconique sont plutôt des espaces raréfiés et transparents, libres des obstacles perceptifs que l'œil humain peut rencontrer au cours de l'ascension spirituelle vers le divin.[50] Dans le processus de simplification intérieure qui conduit à la contempla-

---

47 « [...] aparve tutto il cielo vestito [...] di morelo e si fece un profondo silenzio, parendo che tuti gli beati insieme con li angeli si dolesero dela pasione del Figliol di Dio nel modo che doler si posono ». Giovanna Maria della Croce (note 35), p. 334.

48 Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 1051.

49 Au sujet de l'*Entbildung* eckhartienne dans la littérature spirituelle moderne, consulter Guiderdoni-Bruslé, Agnès, Discours mystique et ‹ désimagination › (*Entbildung*) au début du XVIIe siècle, dans : The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honor of Karel Porteman, éd. par van Vaeck, Marc, Brems, Hugo et Claassens, Gerard H. M., Turnhout 2003, pp. 961–978.

50 Voici p. ex. un passage du jésuite Jean Crasset qui décrit le cosmos de la contemplation nue comme « [...] un lieu, où il n'y auroit ny Ciel, ny terre, ny feu, ny eau, ny Soleil ny Lune, ny lumière, ny couleur, ny montagne, ny vallée, ny campagne, ny prairie, ny homme, ny beste, ny creature aucune [...]. Mais un vaste desert, et un certain vide infini, invisible, incomprehensible, éternel et immutable [...] ». Crasset, Jean, La Vie de Madame Helyot. Paris 1683, p. 121.

tion pure, l'âme doit en effet parvenir à la vision de la foi nue sans s'attarder sur les objets extérieurs, poursuivant le repos des puissances afin que l'amour pour Dieu ne soit pas détourné vers les réalités temporelles. Alors, une fois dépouillée des formes sensibles, peut apparaître dans l'âme l'image originelle : un ciel limpide où la couleur est absente et où tout résidu d'apparence est absorbé par la lumière divine. Un auteur spirituel contemporain de Giovanna Maria, le prémontré Epyphane Louis, décrit ainsi le nouveau monde incolore de l'âme: « [...] l'âme se voit comme un Ciel extrémement net, & qui n'est pas embarassé d'aucun nuage dans un plein midy, lorsqu'ayant effacé toutes les images & les differences des choses crées, elle est inondée d'une clarté très pure et uniforme ».[51] Pour la tradition aniconique, la question est de réduire au minimum les pleins de la matière colorante de sorte que l'invisible puisse respirer sur un fond neutre, laissant ses contours ouverts, fluides, sans aucun besoin d'objectivation. La liberté et la réceptivité de l'espace prévalent sur la détermination sensible de la forme.

IV. Un prélude à la transparence

Il y a sans doute une distance entre les cieux palpables, multicolores, de la clarisse de Rovereto et les déserts cosmiques de la mystique essentialiste. Toutefois, la prédominance d'un ‹ cataphatisme visuel › qui, par le biais du chromatisme, célèbre l'humanité de Dieu et construit un discours affirmatif sur ses qualités, n'exclut pas dans l'imaginaire de Giovanna della Croce la présence d'un ‹ apophatisme visuel › qui travaille, au contraire, sur la dissolution de cette structure. L'imagination mystique s'ouvre alors à un nouvel exercice qui consiste à passer de l'excès de visibilité, dans la prolifération des figures qui donnent corps au royaume céleste, à sa consommation dans un désir de transparence absolue. Trois images, extraites du monde poétique de l'auteure, accompagneront les étapes du processus déconstructif de l'imagination : une feuille blanche sur laquelle, presque par magie, les mots disparaissent ; une plume faite d'étoiles qui écrit avec l'encre transparente de la mer ; l'ouverture d'un ciel bleu, sans nuages. Les deux premières montreront la phase de dissolution du mot, la dernière la phase de dissolution des images, selon les modules typiques de l'aniconisme mystique.

La première figure évoquée par la contemplative est une nouvelle fois dérivée du domaine des arts visuels, dans le but de traduire concrètement l'indicibilité de l'objet mystique et la paralysie du langage humain lorsqu'il tente d'en exprimer l'expérience

---

Sur ce texte, parmi les plus significatifs pour ce qui concerne la représentation de l'abstraction au XVIIe siècle, cf. l'analyse de Papàsogli, Benedetta, Le ‹ fond du cœur ›. Figures de l'espaces intérieur au XVIIe siècle (Lumière Classique 28), Paris 2000, pp. 149–150 et 257.

51 Louys, Epiphane, Conférences mystiques sur le recueillement de l'âme pour arriver à la contemplation du simple regard de Dieu par les lumières de la Foy, Paris 1676, p. 19.

dans l’écriture. La main se déplace sur la feuille en tentant de tracer avec les mots les attributs de l’Être suprême mais, tandis que la plume imprime son propre trait sur le papier, quelque chose d’étrange se vérifie. Les lignes, c’est-à-dire les segments verbaux qui devraient organiser dans un raisonnement structuré le discours sur Dieu, s’évanouissent dans l’espace blanc. L’écriture s’efface tandis qu’elle est écrite, le dessin disparaît tandis qu’il est dessiné. Voici le passage qui raconte de cet épisode énigmatique :

> […] quelle anime fano come chi ha tirato un disegno d’una fabrica sontuosissima che nel più bello di quella gli mancano gli materialli. Così, Dio mio, aviene a me […] ; io tiro il disegno per narare in qualche minima parte le tue grandeze, ma eco nel più bello mi è levata la favella e il sapere […].

> […] ces âmes […] font comme celui qui a tracé le dessin d’une fabrique très somptueuse à qui, au beau milieu, lui manquent les matériaux. Ainsi, mon Dieu, il advient à moi […] ; je trace le dessin pour narrer une toute petite partie de tes grandeurs, mais […] au cœur du discours m’est ôté la parole et la connaissance […].[52]

Certains maîtres spirituels avaient déjà comparé le discours sur Dieu à une peinture effectuée sur le vide, se heurtant aux limites de l’intellect humain et à son incapacité structurelle à aimer un objet inconnu.[53] Néanmoins, si on y regarde de plus près, on se rend compte que l’image proposée par Giovanna Maria sous-tend en vérité une modalité différente d’incarnation de l’invisible. La construction architecturale dont parle l’auteure, c’est-à-dire la figure verbale composée de tous les segments logiques, s’organise en effet autour d’un manque de mots et d’images. Or, il faut comprendre si ce manque est une simple négation privative, ou si Giovanna entend cacher un autre sens dans ce type de métaphore. L’image s’achève sur une soustraction de mots et de connaissance, mais on sait que l’apophatisme en tant que « négation polyphonique »[54] repose sur une base de présupposés affirmatifs. Dire que le dessin ne peut pas être réalisé en raison de l’inaptitude des matériaux (les mots) n’a pas forcément une valeur absolue, puisque cela peut aussi signifier qu’il existe des moyens plus adaptés pour le créer. Interprétée dans cette optique, l’image nous laisse entrevoir une continuité au-delà du visible : la construction du dessin par manque,

---

52 Giovanna Maria della Croce, Rivelazioni. Libro ottavo a laude di Dio, éd. par Casella Bise, Maria Teresa (La mistica cristiana tra oriente e occidente 18), Firenze 2012, p. 10.

53 Cf. Bona, Giovanni, Via Compendii ad Deum. Via breve a Dio (1657). Con le ‹ Aspirazioni › tradotte da Ermes Visconti (ca. 1836), éd. par Stroppa, Sabrina (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura religiosa. Testi e documenti IX), Firenze 2006, p. 310 : […] *de lege saltem ordinaria non magis posse hominem incognitum amare, quam pingere super inane. Talis quippe est natura voluntatis, ut aliqua semper cognitione indigeat, quae facem illi praeferat, et ostendat quid appetendum*.

54 La ‹ négation polyphonique › ou ‹ présuppositionelle › est caractérisée par la présupposition d’une affirmation. Nous présupposons la possibilité d’un équivalent affirmatif de la négation. Cf. à ce propos Nef, Frédéric, La connaissance mystique. Émergences et frontières, Paris 2018, pp. 192–202.

plutôt que par addition. En effet, de même que la négation est un élément affirmatif du discours apophatique, du côté de la représentation, le vide agit comme un facteur actif et opérant. Il atténue la vivacité qui caractérise le cosmos coloré de Giovanna, il dissout les frontières matérielles des mots qui se dilatent progressivement, laissant que le Mystère s'étende sur la feuille blanche. Construite avec un ciment invisible, la fabrique du discours mystique apparaît comme un édifice ouvert, un cadre de vie dans lequel circule le souffle qui invite l'homme à ne pas chercher à enserrer Dieu dans les mots ou dans les raisonnements spéculatifs, mais à le laisser respirer dans le *noli me tangere* (Io 20,17).

Mais quelle substance peut incarner une telle tonalité d'infini ? Peut-être une encre légère, plus diluée, de manière que l'écriture soit fidèle au souffle et que le langage soit libéré du poids de la matière. La plume également devrait être presque impalpable, afin qu'il y ait une harmonie entre l'instrument qui structure la forme des mots et le pigment qui déploie leur coloration émotive. La rhétorique de l'ineffable génère ici l'une des images les plus suggestives : dans le désir d'accueillir l'immensité de Dieu dans ses propres syllabes, Giovanna Maria aimerait que les étoiles se transforment en plumes et que l'eau de la mer soit son encre. C'est un rêve que l'imagination symbolique rend possible : « [...] si toutes les eaux du monde étaient de l'encre, et toutes les étoiles du firmament des plumes [...] qui écriraient pour l'éternité de cet Dieu immense, à la fin ils ne diraient rien ».[55] Ou bien, dans d'autres cas, la matière dont est faite la plume peut se conformer à l'encre si bien que les étoiles se changent en eau et la lumière écrit à travers le liquide: « Si toutes les eaux de la mer étaient de l'encre, [...], et toutes les étoiles du ciel étaient des mers qui écriraient [...], à la fin ils ne diraient rien [...] ».[56]

Si, d'une part, il semble que les symboles se limitent à une déclaration d'impuissance du langage, d'autre part, la combinaison des éléments évoqués cache un message plus profond qui exige d'être décodé. Tout d'abord, il y a le miroir transparent de l'eau qui, avec ses effets optiques de mille reflets, permet à Giovanna de libérer les vibrations changeantes du vide. Les couleurs divines qui, dans l'encrier, avaient dilué la monotonie du noir, déployant la gamme chromatique des mots, cèdent maintenant la place à la couleur du silence capable de maintenir intactes toutes les potentialités du langage. L'encre concentrée peignait la physicité d'une présence, l'eau de la mer la laisse juste entrevoir, la baignant dans la mobilité de ses flots. Comme dans une étrange aquarelle, les formes des mots se brisent et se recomposent, apparaissent et disparaissent ; l'écriture s'imprègne de définitions de Dieu pour ensuite s'assécher dans le blanc muet de la page. En d'autres termes, dans la transparence de l'eau, toute l'inconsistance du langage humain se concrétise : l'affirmation se dématérialise et,

55 « [...] se tutte le aque del mondo fosero inchiostro, e tutte le stelle del firmamento penne [...], che per tutta l'eternità scrivessero di questo inmenso [...], in fine direbbero nulla ». Giovanna Maria della Croce (note 11), chap. 388.

56 « Se tutte le aque dell mare fosero ingiostro, [...], e lle stelle dell cielo mari, che schrivessero [...], diriano nulla, né tocheriano il segno in minima parte ». Giovanna Maria della Croce (note 28), p. 28.

inversement, la négation se matérialise. Que se passe-t-il au contraire lorsque l'imagination projette les étoiles sur la mer ? Le reflet de l'eau produit un effet de redoublement, par lequel la mer devient un ciel renversé dans lequel les astres fluctuent, perdant leur fixité. La lumière sidérale rayonne entre les vagues et donne à l'eau une tonalité plus claire, de pureté absolue. Deux forces dilatantes s'unissent pour traduire sur le papier l'essence d'un mystère qui échappe à la pensée et dilate l'âme de l'intérieur. L'écriture, devenue peinture transparente, est le lieu de cette limpidité cosmique, reflet d'une présence sans forme et donc impossible à représenter.

V. Conclusions

Cette inversion de l'eau en ciel nous permet d'arriver à la conclusion de notre parcours et de passer de la transparence humide de l'écriture à la tonalité aérienne dans laquelle Giovanna plonge ses images : le bleu du ciel. Arrêtons-nous un instant sur cette couleur qui nous aidera à mieux comprendre la dernière phase de la dissolution. Le bleu est l'une des couleurs les plus significatives pour le mystique ; dans le spectre des couleurs spirituelles, c'est la teinte qui se prête le mieux à indiquer l'absence d'impuretés, à suggérer à l'intelligence symbolique une « décoloration émotive »[57] qui renvoie à l'absence de composition de Dieu et à son unité suprême. En ce sens, souligne Bachelard, le bleu de la voûte céleste suggère au regard « une telle unité qu'il semble dissoudre toutes les couleurs dans sa couleur unitaire ».[58]

Dans le bleu est inscrit le mouvement de la dissolution, sa pureté aérienne adoucit la compacité de toutes les autres couleurs qui lentement s'épurent, se dépigmentent, jusqu'à retrouver l'élan invisible de la substance. Giovanna Maria aussi, d'après le portrait littéraire que l'un de ses hagiographes nous a laissé, demeurait en extase en admirant la voûte céleste. En la contemplant, écrit le père Beda Weber, « elle se percevait comme purifiée des images impures de la terre, [...] et élevée au silence le plus sacré ».[59] Outre à la densité et de la vitalité de la matière chromatique qui rend le Dieu de l'Incarnation accessible aux sens, la clarisse semble donc rechercher une beauté plus simple, pauvre, où le bruit des images se calme et où le divin peut être contemplé dans le silence d'une vision pure. Il s'agit du reste d'un fait qui trouve confirmation dans sa théorie des images, nourrie par la ‹ Noche Oscura › de Jean de la Croix, dont l'auteure possédait un exemplaire.[60] Le mystique espagnol lui enseigne à accueillir

57 Bachelard, Gaston, L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris 1990, p. 192.

58 Ibid., p. 197.

59 « [...] quando la circondava l'azzurra volta di un purissimo cielo [...], si sentiva purificata dalle sozze immagini della terra, e dal tumulto [...] sollevata nel più sacro silenzio [...] ». Weber, Beda, Giovanna Maria della Croce ed il suo tempo. Quadro istorico del secolo decimosettimo, Rovereto 1873, p. 82.

60 Cf. Giovanna Maria della Croce (note 1), p. 136 : « Le cher Dieu, pour ma consolation, m'a envoyé le livre du Venerable père Jean de la Croix. Dans la ‹ Nuit obscure › et dans les

Dieu dans le vide des puissances, ce berceau silencieux où l'Infini ne peut descendre qu'à la condition que l'âme se laisse dépouiller des images qui la contraignent en un mur, sans possibilité de voir au-delà de la réalité finie. Une fois les barrières du sensible effondrées, s'ouvre alors le secret de la vastitude et de la pure réception :

> [...] le divin amour [...] envoie à terre [...] des forteresses et des murailles de l'âme, jette à terre les choses et arbres des visions imaginaires et toute figure ; en somme il fait une spoliation si sévère qu'il ne reste plus dans l'âme de chose imaginable. Oh alors sont données les clés de l'âme [...].[61]

À ce stade, l'âme cesse de s'arrêter sur les détails qui nuisent à la pureté de l'espace visuel pour réembrasser l'universalité de l'ensemble. Une aube immaculée surgit dans l'intériorité de l'âme, sur laquelle règne un calme absolu et où chaque couleur, chaque signe vivant, est désormais évaporé. Ce qui recouvre la vue s'évanouit, parallèlement aux mots dans le blanc de la feuille et aux couleurs diluées dans l'eau. Giovanna Maria aspire à contempler l'Époux sans médiation :

> Oh mio Dio infinito che abitate in una luce inacesibile, togliete dal'anima mia la nube de'pecati che io ho fraposto tra me e voi, ben infinito, disfate le nubi dele mie imperfezioni, datemi tute quele vere virtù per contemplarvi e [...], per vedervi [...] facia a facia senza nuvola in cielo, [...], né soto figure o parabole [...].
>
> Oh mon Dieu infini, qui demeurez dans une lumière inaccessible, enlevez de mon âme le nuage de péchés que j'ai interposé entre moi et vous. Bien infini, défaites les nuages de mes imperfections ; donnez-moi toutes ces vraies vertus pour vous contempler et face à face dans le ciel, sans nuage ni figures ou paraboles.[62]

Nous sommes ainsi retournés à notre point de départ : l'impermanence des images. Dans la pureté de la voûte céleste s'atténuent les couleurs qui annonçaient les hiérarchies angéliques, se dissolvent les pétales de la rose spirituelle avec laquelle Giovanna avait représenté les mystères de la vie intérieure ; les tissus multicolores qui rendaient visible le mystère chrétien deviennent impalpables, tous absorbés dans la transparence. La totalité de la structure symbolique reprend la voie ouverte de l'air et dans l'imaginaire de la mystique du Trentin, les figures se raréfient une à une, comme si elles étaient « des nuages qui empêchaient la sérénité et l'éclat lumineux du soleil ».[63] Ce qui au début de notre parcours avait commencé comme une « fable peinte » (« Je

---

autres livres qui suivent, j'ai retrouvé la voie par laquelle Dieu me conduisait » (« [...] il caro Dio, per mio solevamento, mi mandò il libro del venerabile e reverendo padre Giovani dalla Croce, dove, nela ‹ Note oscura ›, e neli altri libri che segue, ritrovai il mio stato per dove Dio mi guidava »).

61 « [...] il divino amore [...] manda a tera [...] forteza e muraglie dell'anima, le butta a tera le cose e alberi delle visioni imaginarie e ogni figura; insoma fa un spoglio così severo che non le resta più nell'anima cosa immaginabile. Oh allora sono date le chiavi dell'anima [...] ». Giovanna Maria della Croce (note 5), pp. 72–73.

62 Giovanna Maria della Croce (note 35), p. 95.

63 « Nubi che [...] impedivan la serenità e la luminosa luce del sole ». Giovanna Maria della Croce (note 5), p. 72.

raconterai une fable comme je la vis peindre par mon père »), rythmée par la physicité des symbologies chromatiques et matérielles, cède désormais la place à la plénitude divine. S'instaure ainsi une sorte de cyclicité entre deux conditions mystiques : d'une part, la joie de ceux qui atteignent Dieu par la contemplation d'un monde peint de beauté et de gloire, au sens hébraïque de *kabod* (ce qui a du poids et qui appartient à l'ordre du concret) ; d'autre part, la raréfaction imaginative de ceux qui contemple le divin dans l'hospitalité du vide. N'est-ce pas là les deux voies différentes qui constituent le changement de paradigme de la mystique à la fin du XVIe siècle ? D'ailleurs, l'originalité de Giovanna Maria della Croce réside précisément dans cette solution : avoir réussi à réconcilier dans une vision harmonieuse et unitaire une mystique de l'Incarnation, fondée sur la réalité corporelle et où le point focal est le Christ, et une mystique négative qui transcende l'expérience sensible en direction d'un Dieu inobjectivable. Deux voies qui, au seuil du XVIIe siècle, se seraient par la suite séparées.[64]

64 Cf. à ce sujet : Ossola, Carlo, Apoteosi e ossimoro. Retorica della ‹ Traslazione › e retorica dell'‹ Unione › nel viaggio mistico a Dio. Testi italiani dei secoli XVI–XVII, dans : Mistica e retorica, éd. par Bolgiani, Franco, Firenze 1977, pp. 56–62 ; Chaunu, Pierre, Église, culture et société. Essai sur la Réforme et la Contre Réforme 1517–1620, Paris 1981, pp. 412–413.

Expression de l'invisible
Das Unsichtbare (be-)schreiben

Spiegel und Licht, Erkenntnis und Erleuchtung. Die Bedeutung der Bilder im mystischen Kontext bei David von Augsburg und seinem Umkreis

René Wetzel (Genève)

Kurt Ruh hat die Entwicklung der mittelalterlichen Mystik in seiner ‚Grundlegung einer Geschichte der franziskanischen Mystik' bildhaft mit einem großen Strom verglichen, der vom 12. bis zum beginnenden 14. Jahrhundert nacheinander bedeutende Zuströme aus der Spiritualität der Zisterzienser, der Franziskaner und der Dominikaner erhalten habe, um sich im Mündungsgebiet dann wieder in Arme und Kanäle zu verzweigen.[1] David von Augsburg und sein Kreis, die zur ersten und zweiten Generation von Franziskanern auf deutschem Boden gezählt werden können,[2] und auf jeden Fall zur ersten Generation von als Autoren tätigen Ordensmitgliedern in diesem Gebiet, machen dies sehr deutlich, indem sie franziskanische Frömmigkeit in die zunächst einmal zisterziensisch begründete Mystik einbinden oder darin Elemente betonen, die für die franziskanische Spiritualität von Bedeutung sind.[3] Davon vermag sich aber schon David von Augsburg, der etwa das Schrifttum Bonaventuras noch nicht kannte, auch durchaus wieder zu lösen; etwa in der Nachfolgelehre, in welcher er einen von Zisterziensern und Franziskanern unabhängigen eigenen Weg einschlägt, der die Nachfolge weniger im Leiden und Tod Christi als in dessen Leben fordert.[4]

---

1 Ruh, Kurt, Zur Grundlegung einer Geschichte der franziskanischen Mystik, in: Altdeutsche und niederländische Mystik, hg. v. Ruh, Kurt, Darmstadt 1964, S. 240–274, hier 240. Wieder abgedr. in: Idem, Kleine Schriften, Bd. 2: Scholastik und Mystik im Mittelalter, hg. v. Mertens, Volker, Berlin/New York 1984, S. 118–144, hier 118.

2 Idem, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 2: Frauenmystik und franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993, S. 524.

3 Ibid., S. 526–530. Darin unterscheiden sie sich kaum von den ersten franziskanischen Autoren Italiens und Südfrankreichs. Allerdings sind bei David keine Spuren dionysischen Einschlags oder des Joachimismus festzustellen (cf. ibid., S. 526).

4 Ibid., S. 529–530.

I. David von Augsburg und das Augsburger/Regensburger Zentrum franziskanischen Schrifttums im zweiten Viertel des 13. Jh.s

David von Augsburg scheint im Umkreis der Städte Augsburg und Regensburg – der ersten franziskanischen Klostergründungen in Deutschland (1221) – das Zentrum eines Kreises gebildet zu haben, der für eine überraschend umfangreiche und gehaltvolle Produktion von lateinischem und deutschem Prosaschrifttum in den Bereichen der Frömmigkeit, Seelsorge (Predigt, Traktate, Unterweisungen) und des Rechts (Schwaben- und Deutschenspiegel) verantwortlich zeichnete und ab etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts den Aufschwung einer entsprechenden literarischen Produktion in Deutschland überhaupt erst einleitete.[5] Bis heute berühmter als David ist allerdings der außerordentlich populäre und produktive Prediger Berthold von Regensburg (lat. und dt. Predigten), den David auch schon mal als Socius auf dessen Missions- und Predigtreisen begleitete.[6]

Dass es aber David war, der als *spiritus rector*[7] im Zentrum des franziskanischen Kreises stand, zeigt sich vor allem auch darin, dass sehr schnell in seinem Stil und Geist Traktate verfasst wurden, es von seinen lateinischen Werken volkssprachliche Übersetzungen und Auszüge gibt und es bis heute mit Ausnahme einer Handvoll Werke unmöglich ist, Davids Schriften von den ihm zugeschriebenen oder völlig anonymen deutschsprachigen Werken ‚davidischer' Inspiration abzugrenzen.[8]

David von Augsburg ist vor allem als Novizenmeister und Seelsorger, als „Seelenführer",[9] in Erscheinung getreten, der sich in lateinischer Sprache wohl an Klostergeistliche und auf Deutsch an die Laienbrüder des dritten Ordens, vielleicht auch an Klarissinnen wendete. Dabei ist sein lateinisches Hauptwerk über die Formung[10] des

5 Cf. dazu grundlegend Ruh, Kurt, David von Augsburg und die Entstehung eines franziskanischen Schrifttums in deutscher Sprache, in: Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs, hg. v. Rinn, Hermann, München 1955, S. 71–82. Wieder abgedr. in: Ruh 1984 (Anm. 1), S. 46–67; Heinzle, Joachim, Wandlungen und Neuansätze im 13. Jh. (1220/30–1280/90) = Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hg. v. Heinzle, Joachim, Bd. 2/2, Tübingen ²1994, S. 66–78.

6 Banta, Frank G., Art. ‚Berthold von Regensburg', in: ²VL 1 (1978), Sp. 817–823.

7 Ruh (Anm. 2), S. 524.

8 Eine Zusammenstellung und Beurteilung der deutschsprachigen Schriften dieses Kreises bei Ruh (Anm. 5), S. 54–61; cf. auch die Zusammenstellung und Diskussion der lateinischen und deutschen Schriften und deren Echtheit bei Ruh, Kurt, Art. ‚David von Augsburg', in: ²VL 2 (1979), Sp. 47–58, hier 48–55, und Bohl, Cornelius, Geistlicher Raum. Räumliche Bilder als Träger spiritueller Erfahrung, dargestellt am Werk ‚De compositione' des David von Augsburg (Franziskanische Forschungen 42), Werl/Westfalen 2000, S. 81–89.

9 Ruh (Anm. 2), S. 527.

10 So interpretiert Marianne Schlosser den Begriff *compositio*. Cf. Schlosser, Marianne, ‚De compositione'. Ein mittelalterliches Handbuch zur Persönlichkeitsbildung, in: David von Augsburg, Vom äußeren und inneren Menschen (De compositione exterioris et interioris hominis), übers. u. hg. v. Schlosser, Marianne, mit einer Einführung v. Bohl, P. Cornelius OFM, St. Ottilien 2009, S. 31–39, hier 31–32. Die Übersetzung im Folgenden zitiert als DC dt.

äußeren und inneren Menschen gemäß der drei mystischen Stufen ‚De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum libri tres‘[11] als wichtiges geistliches Lehr- und Handbuch über einen langen Zeitraum hinweg und weit über die Ordensgrenzen in ganz Europa außerordentlich stark verbreitet gewesen, wovon die noch heute gegen 400 überlieferten Handschriften zeugen.[12] Für den hohen Stellenwert, den man dem Werk zugesprochen hat, zeugen dessen Zuschreibungen an Bonaventura, Bernhard von Clairvaux und Thomas von Aquin, aber auch die zahlreichen Adaptionen in deutscher und niederländischer Sprache.[13]

Die drei Bücher der Schrift wenden sich wohl nur im ersten Buch direkt an Novizen, die sich als ‚äußere Menschen‘ gemäß des bekannten mystischen Stufenwegs erst im beginnenden Stadium befinden, während die anderen beiden Bücher den Weg des ‚inneren Menschen‘ über die beiden höheren Stufen des Fortschritts und der Perfektion nachzeichnen. Nicht die *disciplina* steht im Vordergrund dieses monastischen Lehrwerks, sondern die *devotio*.[14]

Selbst wenn David kaum als genialer und origineller Theologe bezeichnet werden kann, sondern eher als „kreativer Sammler“[15] gilt, so hat er gemäß Ruh doch „eine Höhe der Spiritualität gewonnen, die von deutschen Minoriten nie mehr erreicht wurde.“[16] Und schon sprachlich-stilistisch markiert er bezüglich der deutschsprachigen Werke

11 Fr. David ab Augusta O.F.M De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum libri tres, castigati et denuo editi a pp. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas (Quaracchi) ex Typographia eiusdem collegii 1899. Die Ausgabe wird im Folgenden zitiert als DC. Zur Metapher des äußeren und inneren Menschen und ihrer Bedeutung in antiker Tradition und bei Augustinus cf. Fuhrer, Therese, Räume der Erkenntnis. Zur Funktion der Raummetaphorik in Augustins Epistemologie, in: Spatial Metaphors. Ancient Texts and Transformations, hg. v. Horn, Fabian und Breytenbach, Cilliers (Berlin Studies of the Ancient World 39), Berlin 2016, S. 183–199.

12 Über 370 Handschriften haben 1899 die Herausgeber von Quaracchi aufgeführt (DC, S. XX–XXXIV), unterdessen sind immer wieder neue Textzeugen bekannt geworden. „Sie fanden sich nicht nur in Franziskaner- oder Kapuzinerklöstern, sondern auch bei Benediktinern, Zisterziensern, Augustinerchorherren, Kartäusern, Dominikanern, Birgittinern, Brüdern vom Gemeinsamen Leben oder Jesuiten“ im gesamten Gebiet des christlichen Westens. Bohl, Cornelius OFM, Einführung. David von Augsburg – Leben und Werk, in: DC dt. (Anm. 10), S. 25.

13 Kiening, Christian, Art. ‚David von Augsburg‘, in: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes 2 (2008), S. 527–528.

14 Bohl (Anm. 12), S. 19. Zum Dreistufenweg, der wohl weniger auf der pseudodionysischen als auf der zisterziensischen Tradition beruht und v.a. auch auf Wilhelms von Saint-Thierry ‚Goldener Brief‘ an die Brüder von Mont-Dieu, cf. Bohl (Anm. 8), S. 132–134.

15 Bohl (Anm. 12), S. 17. Cf. etwa die Zusammenstellung der in DC verwendeten Quellen und Traditionen bei Bohl (Anm. 8), S. 113–142; für das Gesamtwerk Davids cf. Rüegg, Claudia, David von Augsburg. Historische, theologische und philosophische Schwierigkeiten zu Beginn des Franziskanerordens in Deutschland (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 4), Bern 1989, Kap. 2 und 3.

16 Ruh (Anm. 2), S. 524.

einen Neuansatz.[17] Umso erstaunlicher erscheint es, dass seine Werke seit Kurt Ruhs Textausgaben und Untersuchungen in der Forschung und vor allem in der germanistischen Mediävistik kaum mehr Beachtung gefunden haben.

Nun ist David selbst aber kein Mystiker, dem entsprechende Erfahrungen oder gar Visionen zuteilwurden. Er entwirft aber als erster nach dem St. Trudperter Hohelied (aus den 60er Jahren des 12. Jh.s) in deutscher Sprache eine mystisch geprägte Theologie, die von einer entsprechenden Frömmigkeitspraxis zeugt und sie befördert.[18] Er ist somit weniger als Mystiker im eigentlichen Sinne des Wortes anzusehen, denn als Seelsorger und allenfalls als Mystagoge, der sich in seinen Lehren auf Vorgängerschriften stützt, aus den Erfahrungen anderer schöpft und Techniken beschreibt, die zur mystischen Erfahrung hinführen sollen. Dabei bedient er sich dezidiert einer äußerst bildhaften Sprache, gerade auch in den deutschsprachigen Schriften.[19]

Uns interessiert daher im Folgenden nicht nur die Darstellung und Bedeutung von Bildern im Kontext des mystischen Erlebens selbst, das David natürlich auch beschreibt, sondern vor allem auch der Einsatz sprachlicher Bilder bei der Vermittlung des mystischen Konzepts. Es wird darauf zu achten sein, wie sich David die Tradition sprachlicher Bilder, die von Mystikern und Theologen zur Beschreibung des Unbeschreiblichen und Unaussprechlichen verwendet wurden, für seine mystagogischen Ziele zunutze macht. Für den ersten Aspekt soll zunächst das lateinische DC als Grundlage ausgewertet werden, um danach in deutschsprachigen Werken Davids und seines Kreises für den Einsatz sprachlicher Bilder konkret dem Einsatz von und dem Umgang mit den Metaphern ‚Spiegel' und ‚Licht' nachzugehen, die – nicht nur im mystischen Zusammenhang! – traditionell für reflektierende Erkenntnis einerseits und unmittelbare Erleuchtung andererseits stehen und deren Kombination reizvolle Erweiterungen der damit verbundenen Konzepte ermöglicht.

II. Ekstase, Vision und Gottesschau in ‚De compositione exterioris et interioris hominis'

In DC werden für das fortgeschrittene mystische Stadium die Techniken der *lectio/meditatio* bzw. der *contemplatio* als einer Form des Gebets propagiert. Ist der Betende auf

17 Ruh (Anm. 2), S. 526.

18 Zu seinem eigenen Bedauern ebenfalls kein Mystiker war Lamprecht von Regensburg mit seiner allegorischen ‚Tochter Syon'-Dichtung (um 1250), welche sich ebenfalls in die Reihe mystisch geprägter Literatur dieses Kreises einreiht. Zu Lamprecht cf. Heinzle, Joachim, Art. ‚Lamprecht von Regensburg', in: ²VL 5 (1985), Sp. 520–524.

19 Cf. die Zusammenstellung bei Rüegg (Anm. 15), S. 47–55, welche auf die besondere Gewichtung der Gebäude-Metaphern hinweist. Dass dieses Urteil überhaupt auf die räumlichen Sprachbilder auszudehnen ist, zeigt beeindruckend die wohl jüngste Studie zu David und seinem DC von Bohl (Anm. 8).

den unteren Stufen zunächst auf eine Stützung durch Schrift und Sprache angewiesen,[20] so wird diese auf den höheren Stufen schrittweise entbehrlicher, so dass schließlich eine rein geistige Entrückung zu Gott und die Erfahrung einer unbeschreiblichen „geistliche[n] Lieblichkeit der Süße Gottes“[21] erreicht werden kann. Der *excessus contemplationis*,[22] die Ekstase in der Kontemplation also, hat leibliche Auswirkungen, da der Körper das Übermaß an Gottesliebe nicht aufnehmen kann und nach Außen in Form unwillkürlicher Bewegungen und Laute – gemeint ist hier wohl vor allem der Jubilus – evakuiert.[23]

Obwohl für David das Erlebnis der mystischen Gottesschau, das Einssein mit Gott, keine Erfahrung ist, die visuell vermittelt wird, sondern in welcher „das Auge des Geistes das Licht der Wahrheit [empfängt] und […] in diesem Licht die Wahrheit selbst – ohne Bilder – schauen“ kann,[24] leugnet er nicht die Möglichkeit von (bildhaften) Visionen und Offenbarungen, auch wenn er vor ihnen als potentiell trügerische entschieden warnt und sich ihnen und damit auch den vielen angeblichen Visionären gegenüber als durchaus skeptisch erweist.[25] Vision und Offenbarung, aber auch sich aufdrängende Vorstellungsbilder gehören für David in den Bereich von Erfahrungen, die sich auf die Erkenntnis beziehen, im Unterschied zur Erfahrung des *excessus contemplationis*, der Ekstase in der Kontemplation, welche die Liebe, das Streben und das Fühlen betrifft.[26] Dabei unterscheidet David in DC, wohl auf der Grundlage von Augustinus,[27] drei bzw. vier Arten von

20 Cf. DC, Kap. 63, S. 339 = DC dt., S. 245.

21 DC dt., Kap. 63, S. 249 (lat. *in amoenitate divinae dulcedinis* […] *spiritualis amoenitas*, DC, S. 347).

22 Cf. DC, Kap. 64.

23 Cf. ibid., S. 347–348 = DC dt., S. 250–253. Zum Phänomen und der Tradition des Jubilus cf. Wetzel, René, Extériorisation vocale de joie et exaltation intérieure dans la mystique monastique allemande et dans les sermons mystagogiques d’Engelberg au XIV[e] siècle, in: Mystique, langage, musique. Dire l’indicible au Moyen Âge, hg. v. Wetzel, René und Wuidar, Laurence (Scrinium Friburgense 43), Wiesbaden 2019, S. 219–236. Cf. auch die dort zusammengestellte Literatur. David beschreibt auch die „Trunkenheit des Geistes“/*ebrietas spiritus* (DC dt. S. 251–252.; DC, S. 348–350), die „geistliche Wonne“/*iucunditas spiritualis* (DC dt., S. 253; DC, S. 350–351) sowie „das ‚Flüssigwerden‘ der Seele“/*liquefactio* (DC dt., S. 253; DC, S. 351) als weitere Folgen des *excessus contemplationis*.

24 DC dt., Kap. 66, S. 258 (= DC, S. 358: […] *illuminatus mentis oculus luce veritate pure ipsam veritatem in se contemplatur*). An anderer Stelle wird der *excessus* zu Gott als ein Festhalten am Strahl der Kontemplation beschrieben, der nur kurz dauert, „wie wenn ein Blitzstrahl des himmlischen Lichtes aufleuchtet“. (Kap. 63, S. 249 = DC, S. 345: *velut in quodam corusco luminis caelitus emicantis*).

25 DC, Kap. 66, mit Kritik und Warnung hier S. 359–360 = DC dt., S. 260; auch DC, Kap. 68, S. 366–367 = DC dt., S. 265–266.

26 DC, Kap. 66, S. 355–356 (= DC dt., S. 256–257).

27 Cf. Bohl (Anm. 8), S. 256, Anm. a, der bei David „eine gewisse Ähnlichkeit in der Sache, weniger in der begrifflichen Durchführung“ (S. 124) bezüglich der drei Arten von Visionen bei Augustinus sieht. Letzterer unterscheidet körperliche, geistige und intellektuale Visionen: *secundum oculos corporis – secundum spiritum, quo imaginamur ea, quae per corpus sentimus – secundum mentis intuitum* (Augustinus, ‚Contra Adimantum‘ n. 28, CSEL [Corpus scriptorum eccle-

Visionen:[28] Die erste Art (*visiones corporales*)[29] präsentiert sich den Augen des wachen Menschen, also seinen äußeren körperlichen Sinnen: So erblickt z.B. Mose den Herrn im Dornbusch. Auch bei der zweiten Art von Visionen ist der Mensch wach. Die Bilder erscheinen jedoch in seiner Vorstellungskraft (*imaginariae visiones*),[30] und zwar sowohl bei klarem Bewusstsein (*sobrio*)[31] wie auch im Zustand der Entrückung (*in excessu mentis rapto*).[32] Als Beispiele nennt David Ezechiel[33] und Daniel. Bildhafte Visionen im Schlaf (*imaginariae quae dormientibus ostenduntur*)[34] bewegen sich auf derselben Ebene und bilden die dritte Kategorie. Jakobs im Schlaf gesehene Himmelsleiter oder die prophetischen Träume des Pharaos und Nebukadnezars werden als Beispiele dafür genannt. All diese Visionen werden guten wie schlechten Menschen zuteil, sind manchmal wahr, führen jedoch des Öfteren in die Irre. Dies steht im Gegensatz zur letzten Visionsart, der geistigen (*visio intellectualis*),[35] bei welcher das durch das reine Licht der Wahrheit erleuchtete Auge des Geistes die Wahrheit an sich kontempliert, die natürlich bildlos ist und keine Täuschung zulässt. Oder aber der Visionär versteht in einer bildhaften Schau die Wahrheit, die damit bezeichnet wird. Beispiele dafür sind die Entrückung des Paulus in den dritten Himmel und die apokalyptischen Visionen des Johannes. Letzterer beschreibe zwar *sub figuris corporearum rerum*[36] das apokalyptische Geschehen, doch soll er, so David, tatsächlich alles in Reinheit, also bildlos, gesehen und verstanden haben. Die Einkleidung seines Berichts in Bildern sei entweder der Rücksicht auf die mangelnde Fähigkeit derjenigen geschuldet, welche die reine Wahrheit wegen ihrer Strahlkraft nicht wahrnehmen könnten (also wohl geblendet würden), oder erfolgt aber, um wie in den übrigen Büchern der Heiligen Schrift die Geheimnisse verhüllt zu berichten, damit die Würdigen daran wachsen könnten, die Unwürdigen aber davon ausgeschlossen würden.

---

siasticorum latinorum] 25/1, Prag/Wien/Leipzig 1891, S. 113–190, hier 188–189. Ähnlich und ausführlich auch in ‚De Genesi ad litteram', lib. XII, CSEL 28/1, Prag/Wien/Leipzig 1894, S. 1–456, hier S. 379–435, bes. n. 7, S. 387–389, wo er die *genera visionum in corporale, spirituale* und *intellectuale* scheidet. Cf. auch den Beitrag von Laurence Wuidar zur Hermeneutik der inneren Bilder in diesem Band.

28 DC, Kap. 66. David unterscheidet darüber hinaus zusätzlich vier Arten der Offenbarung in DC, Kap 67. Wenn in Visionen Verborgenes enthüllt wird, können auch diese als Offenbarungen verstanden werden (DC, S. 356 = DC dt., S. 257).

29 DC, Kap. 66, S. 356.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Ezechiels Vision des Tiers mit den vier Gesichtern und den vier Flügeln ist Gegenstand von Davids deutschem Traktat ‚Die vier Fittige geistlicher Betrachtung', hg. v. Pfeiffer, Franz, in: Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1845, S. 348–361.

34 DC, Kap. 66, S. 357.

35 Ibid., S. 358.

36 Ibid.

Und zum Wahrheitsgehalt des in den Visionen Gesehenen äußert sich David wie folgt: „Die Gestalten, welche in einer bildhaften oder körperlichen Vision gesehen werden, sind hinsichtlich ihrer Existenz nicht wahr bzw.: ‚wirklich', auch wenn sie hinsichtlich ihrer geistigen Bedeutung wahr sind."[37] So würden z.B. mit Hilfe der apokalyptischen Tiere, die nicht ihrer Substanz und Körperlichkeit nach im Himmel seien, unter Deutung ihrer Eigenschaften die himmlischen Kräfte beschrieben.

Direkte Gottesbegegnung und -erkenntnis sind also laut David einzig in der *visio intellectualis* möglich als eine bildlose geistige Vision und Illumination,[38] indirekte Gotteserkenntnis erfolgt in bildhafter oder körperlicher Vision. Erstere, die nur wenigen (v.a. biblischen) Personen zuteilwurde, ist unmittelbar und unvermittelt, die andere hingegen mittelbar und vermittelt. Und genau diese zweite, indirekte und durch Bilder vermittelte Art der Gotteserkenntnis bildet denn auch die Brücke zur Seelsorge und Mystagogik, welche zur mystischen Erfahrung hinleiten und diese wie auch theologische Konzepte und Heilswahrheiten mit Hilfe einer bildhaften Sprache vermitteln möchten. Die Vermittlung von Gotteserfahrung und göttlicher Wahrheiten muss für die irdische Sphäre auf menschliche Dimensionen reduziert werden; und dies geschieht mithilfe von Bildern.

In direkter Analogie zu den göttlichen Strategien der v.a. visuellen Wahrheitsvermittlungen durch Visionen ist auch die Tätigkeit geistlicher Lehrer und Seelenhirten zu sehen, die ihrerseits die Aufgabe haben, Heilswahrheiten zu vermitteln. Sie bedienen sich bei der Erörterung abstrakter oder eigentlich mit Worten nicht zu beschreibender Phänomene und Erfahrungen dezidiert der Ausdrucksmittel von Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit.

III. Spiegel und Licht in den deutschsprachigen Werken Davids von Augsburg und seines Kreises

Zu den wichtigsten Bildern im Zusammenhang einer direkten oder medial vermittelten Wahrheit zählen in der philosophisch-theologischen Tradition ‚Licht' und ‚Spiegel', wobei Spiegelungsphänomene natürlich auch Lichtphänomene darstellen. Dabei kann die Spiegelmetapher – die Metapher par excellence für eine mediale Vermittlung[39] – in der mystischen Tradition paradoxerweise (etwa als ‚reiner Spiegel'

---

37 DC dt., S. 259 (lat. *Ipsae enim imaginariarum vel corporalium visionum figurae, etiam cum verae sunt secundum spiritualem significantiam, non sunt verae secundum rei existentiam.* DC, S. 359).

38 Der Illuminationslehre des Augustinus folgend. Cf. Murad, Yasser, Sprache und Wahrheit. Zeichentheorie und Illuminationslehre bei Augustinus, Tübingen 2011. Online-Ausgabe und Print on Demand: Universitätsbibliothek Tübingen: https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46894.

39 Zum enormen Bedeutungsspektrum, welches durch den Spiegel abgedeckt wird, cf. Michel, Paul, Physik, Trug, Zauber und Symbolik des Spiegels, in: Präsenz ohne Substanz. Beiträge

oder ‚Gottesspiegel') auch ein sinnliches Bild für die unvermittelte höchste Wahrheit liefern. Das Licht hingegen, als absolute Metapher (im Sinne Blumenbergs)[40] für Gott und die höchste Wahrheit, beansprucht sozusagen ontologischen Status und kann dann nicht mehr nur metaphorisch gemeint sein.

Bei David von Augsburg und seinem Umkreis finden diese Metaphern sehr massiv gerade auch in den volkssprachlichen Traktaten Verwendung, zu welchen wir nun übergehen wollen. Es geht hier zwar nicht so sehr wie im klösterlichen Kontext von DC direkt um Mystagogik und mystisches Erleben, aber es werden komplexere theologische Zusammenhänge und vor allem Aussagen über Gott mit bildhaften Analogien verbunden, denen wir auch in mystischen Zusammenhängen begegnen. Ich wähle als Hauptbeispiel den von seinem Herausgeber des 19. Jahrhunderts sicher nicht ganz zu Unrecht ‚Spiegel der Tugend' genannten Traktat,[41] dessen Zuschreibung an David von Augsburg weitgehend unbestritten ist und ergänze ihn sporadisch durch Belege aus anderen Traktaten Davids und seines Umkreises (‚davidische' Schriften).

Im ‚Spiegel der Tugend', der in den Handschriften öfter auch mit Davids ‚Sieben Vorregeln der Tugend' verbunden erscheint[42] und als Hauptthemen Demut und Nächstenliebe behandelt, ist die Rolle Christi als Mediator zwischen Mensch und Gott zentral. Er ist es, der als *spiegel aller volkomenheit* fungiert, *dar inne wir uns alle zît ersehen süln, waz got von uns voder ze behalten unde wes an uns gebreste nâch sînem inneristen willen* (SpT 326,3–6)[43]. Damals wie heute dient der Blick in den Spiegel der visuellen Selbstkontrolle und dem Abgleich des Spiegelbildes mit einem vorgestellten Ideal- oder Wunschbild. Die daraus resultierende (Selbst-)Erkenntnis in der Regel eines Mangels führt als Reaktion darauf zum korrigierenden Handeln, etwa in Form einer kosmetischen Verschönerung des Erscheinungsbildes im Fall des reellen Spiegels bzw. durch eine ethische Verbesserung nach dem Blick in den metaphorischen Spiegel. Christus stellt somit gleichzeitig die Projektionsfläche des Spiegels dar, die dem Menschen vorgehalten wird – der eigentliche Spiegel also –, als auch das im wörtlichen Sinn des Wortes zu verstehende Vor-Bild, das ideale Wunschbild (s.o. *spiegel aller volkomenheit*). Manifest und quasi für alle sichtbar geworden ist dieses Vorbild in der Menschwerdung Christi und durch die Dokumentation seiner

---

zur Symbolik des Spiegels, hg. v. idem, Zürich 2003, S. 1–41.

40 Cf. Anm. 6.

41 David von Augsburg, Spiegel der Tugend, in: Pfeiffer (Anm. 33), S. 325–341. Im Folgenden als SpT zitiert. Ich zitiere in diesem Beitrag die Werke Davids und seines Kreises nach der Edition von Pfeiffer, verweise jedoch auf die handschriftennähere kritische Ausgabe von fünf dieser Texte (SpT, ‚Die sieben Vorregeln der Tugend', ‚Kristi Leben unser Vorbild', ‚Von der Anschauung Gottes' sowie Pfeiffers Gebet Nr. 6) bei Bondarko, Nikolai A., Nemeckaja duchovnaja proza XIII–XV vekov. Jazyk, tradicija, tekst, St. Petersburg 2014, S. 179–264.

42 Zur Überlieferung cf. die Liste im Handschriftencensus: http://www.handschriftencensus.de/werke/1015.

43 „[...] worin wir uns beständig anschauen sollen, um zu erfahren, was Gott von uns einzuhalten fordert und was uns bezüglich seines innersten Willens noch fehlt" (Alle Übersetzungen aus den Werken Davids von Augsburg und seines Kreises v. R.W.)

Worte und Taten in der Heiligen Schrift, weshalb es dem Menschen möglich geworden ist, ihm nachzufolgen. Deshalb, so David, sei Christus für alle Welt sichtbar hoch ans Kreuz genagelt worden – „so wie man Spiegel an Türpfosten zu nageln pflege, damit sich die Herein- und Herausgehenden darin (prüfend) wahrnehmen können" –, auf dass wir daraus an seiner Person die von ihm aus der Himmelsschule mitgebrachten *tugentforme* (d.h. sichtbaren Bilder der abstrakten Tugendethik) ablesen und erlernen können.[44] Die in der Bibel wiedergegebenen Worte und Taten Christi sind als eigentliche *tugentletzen* (SpT 326, 15), als Lektionen der Ethik also, zu verstehen, die vom *oberisten tugende schuolmeister* (SpT 326, 14–15)[45] von der Himmelschule zu den Menschen gebracht wurde, damit sie von ihm Demut lernen (Mt 11,29).[46]

Schon im ersten Satz des Traktats wird das spiegelbildliche Verhältnis zwischen Christus und dem Menschen auch implizit zum Ausdruck gebracht, wenn sich Christus in seiner Menschwerdung demütig zum Menschen herablässt[47] und der Mensch aufgefordert ist, Herz und Leben nach ihm und seinem Willen empor auszurichten, denn Christi Wille sei Ausdruck und Bild (im Sinne einer sinnlich wahrnehmbaren Gestalt, *forme*) der Wahrheit und stelle die erste und höchste Wahrheit überhaupt dar.[48] Je näher man ihm komme, desto näher sei man auch an der Wahrheit. Als wahrnehmbares Bild der Wahrheit spiegelt Christus die unsichtbare höchste Wahrheit als Reflexionsfläche für den Menschen, er inkarniert diese Wahrheit und macht sie in menschlichen Dimensionen für den Gläubigen nachvollziehbar.[49] Dieses spiegelbildliche Verhältnis betrifft im ‚Spiegel der Tugend' neben der Demut auch die Nächstenliebe. Io 13,35 paraphrasierend lässt David Christus selbst sprechen: *daran erkennet alle, die erkantnüsse habent, daz ir mîne lêrjunger sît, ob ir minne*

---

44 *Dar umbe wart er hôch an daz kriuze erboeret unde genagelt offenlîch ûf dem velde aller der werlde an zesehenne (als man die spiegel spulget an die türsiule ze nageln, daz die ûz und în gênden sich dar inne ersehen), daz wir alle an im lernen die tugentforme, die êr uns hât ûf erde brâht von der himelschuole, der oberisten tugende schuolmeister* (SpT 326, 9–15). In Davids Traktat ‚Von der Anschauung Gottes', in: Pfeiffer (Anm. 33), S. 361–363, wird Christus explizit als Tugendspiegel (S. 363, 27) bezeichnet.

45 In ‚Von der Anschauung Gottes' (Anm. 44) ist ebenfalls *von der hôhen schuole von himelischen hovezühten* (S. 362, 20–21) die Rede, mit ihrem himmlischen Schul- oder Zuchtmeister (S. 362, 12 u. 17).

46 Zitiert SpT 326, 16–18.

47 Ähnlich in (vielleicht) Davids Traktat ‚Kristi Leben unser Vorbild', in: Pfeiffer (Anm. 33), S. 341–348, in welchem Christus sich ebenfalls zu den Menschen herablässt und sich klein macht, um als Mensch die Größe der göttlichen Wahrheit in einer für den Gläubingen angemessenen und verständlichen Weise zu vermitteln und ihn emporzuziehen (S. 341–342).

48 *Wan sîn wille ist ein forme aller rehtekeit und ist diu êrste und die hoehste rehtekeit* (SpT 325, 31–32).

49 Cf. Auch ‚Kristi Leben unser Vorbild' (Anm. 47), S. 342, 2–7: *Wir vinden an dîner menscheit die groeze kleine, die lenge gekürzet, die wîte geenget, die sterke gekrenket, die hoehe genidert, die rîcheit geermet, die wîsheit vertôret; und daz mêr ze wundern ist: disiu tôrheit ist diu hoehste wisheit* [sic], *disiu armuot gît die übermaezigen rîcheit, disiu krankeit vüeget die êwigen krefte, disiu kürze die êwigkeit, disiu kleine die gôtlichen michel.*

zuo einander habet, als ich iuch geminnet hân (SpT 326, 19–21).[50] Zwei semantische Wortfelder von Metaphern, das des Spiegels und das der Schule, vermischen sich produktiv in einem kognitiven ‚Blending' zu einem einzigen Konzept, welches in Christus als Spiegel und Lehrmeister seinen Fokus und in der Vermittlung von Wissen, Erkenntnis und Wahrheit seinen gemeinsamen Rahmen (frame) besitzt.[51] Der Bereich der Schule erlaubt es David zudem, sich selbst in seiner Rolle als Lehrmeister zu positionieren: Obwohl man mit Worten, so David, niemals die Tugenden vollständig vermitteln und ins Herz malen könne – das vermöge nur der Heilige Geist, der sie ins Herz gieße –, so trügen Worte dennoch dazu bei, dass sich das Herz besser nach ihnen ordnen und ausrichten könne (SpT 326, 25–29).[52] David legt seinem Leser als Lehrmeister – und damit durch das Blending mitgedacht: als sein Spiegel! – *eine einvaltige forme* (SpT 326, 31), eine einfache, nachvollziehbare sprachlich geformte Vorlage vor, empfiehlt aber dem fortgeschrittenen Schüler, der ein größeres Verständnis zeige, *dem bezzern meister, dem heiligen geiste* (SpT 326, 34), zu folgen. Wie der oberste Lehrmeister Christus in seiner Doppelnatur als Gott und Mensch vermittelnd zwischen Gott und dem Menschen steht, so der Geistliche als menschlicher Lehrmeister zwischen Christus und dem Menschen, wobei der Seelsorger sich auch wieder als ein reflektierender Spiegel verstehen darf, der Christi Worte und Taten einem geistlich nicht gebildeten Publikum von *illitterati* oder im geistlichen Leben ‚anfangenden Menschen' mit seinen Worten verständlich zu machen sucht.

Die höchste Wahrheit muss also zumindest zweimal gebrochen vermittelt werden, um alle Menschen zu erreichen: zuerst durch Christus selbst in seinem sichtbaren Leben, Wirken und Lehren, für die Nachwelt festgehalten im schriftlichen biblischen Bericht;

---

50 „Daran sollt ihr alle, sofern ihr erkenntnisfähig seid, erkennen, dass ihr meine Jünger seid, wenn ihr euch so liebt wie ich euch geliebt habe."

51 Zur Blending-Theorie cf. Fauconnier, Gilles und Turner, Mark, Conceptional Blending, Form and Meaning, in: Recherches en communication 19 (2003), S. 57–86; im mediävistisch-literarischen Kontext (nicht völlig geglückt) angewendet von Cöllen, Sebastian, Minne und Metapher. Die Lichtmetaphorik Heinrichs von Morungen in kognitionslinguistischer Beleuchtung, in: Studia Neophilologica 84 (2012), S. 201–220. Ich entnehme hier und weiter unten der Blending-Theorie vor allem die Idee einer Überblendung zweier Bildbereiche und damit verbundener mentaler Konzepte bzw. mentaler Repräsentationen, die in der wechselseitigen Analogisierung eine neue Denkkategorie kreieren, welche die mit den beiden Konzepten verbundenen Assoziationen vereint, so dass über die bloße Addition zweier Konzepte hinaus in der gegenseitigen Befruchtung ein Mehrwert entsteht. Die kognitive Linguistik versteht unter Konzeptualisierung die Fähigkeit, Erfahrungen und Eindrücke unterschiedlichster Art auf eine bestimmte Weise mental (und in erster Linie bildlich) zu konstruieren (Begriffsbildung, Kategorisierung), was an der sprachlichen Oberfläche zu unterschiedlichen Realisierungen lexikalischer oder grammatischer Art führen kann; cf. Lakoff, George und Johnson, Mark, Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern, Heidelberg [5]2007, hier etwa das Kapitel 1: Konzepte nach denen wir leben.

52 *Swie aber niemen mit worten künne alsô volleclîchen und alsô eigenlîchen keine tugent gelêren und in daz herze gemâlen als die ölunge des heiligen geistes, der sî in daz herze giuzet, sô helfent sie doch ein teil, daz man daz herze deste baz künne dar nâch georden und gerihten.*

dann aber auch durch den geistlichen Lehrer, welcher das Vorbild Christi und seine Lehren den Schriftunkundigen in Seelsorge und Predigt verständlich zu machen sucht. In dem David zumindest nachempfundenen Traktat ‚Von der Menschwerdung Kristi'[53] besteht einer der sieben Gründe, warum Gott Mensch geworden sei, darin, *daz in der mensch mit menschlîchen ougen saehe, wan in sîner schoene moehte wir sîn niht gesehen von dem grôzen glaste der von im gie*.[54] Die biblischen Zeugnisse der Evangelisten von Christi irdischem Wirken sind, da dessen Göttlichkeit nicht direkt gesehen werden kann, mit den Berichten körperlicher Visionen gemäß Davids DC zu vergleichen, und das Lesen oder Hören dieser Berichte induziert bei den Rezipierenden innere Bilder parallel zu den *visiones imaginariae*. Dabei handelt es sich um auslegungsbedürftige Bilder, was deren Mediation durch den Geistlichen rechtfertigt.

Der Wille Gottes ist, wenn wir David folgen, in des Vaters Gottheit selbst nicht direkt zu erkennen. Er ist von ihm nur seinen Engeln geoffenbart worden (SpT 325, 34–35), wie auch in Davids Traktat ‚Von der Anschauung Gottes' die Kontemplation Gottes den Engeln vorbehalten ist, die den göttlichen Glanz und das Leuchten Gottes in graduell abgedämpfter, für das ganze *himelische gesinde* erträglicher Form im ganzen Himmel verbreiten.[55] In Bezug auf die irdische Sphäre ergibt sich aus der Unmöglichkeit direkter Gotteserkenntnis die Notwendigkeit der Menschwerdung Christi, um in inkarnierter menschlicher Gestalt den Willen Gottes zu verkünden.[56] Da Christus als gotmensch (SpT 326, 3) beide Naturen, die göttliche wie die menschliche, vereint und einen Spiegel der Vollkommenheit darstellt, entspricht er auch in Gestalt eines Menschen Gott völlig in seiner Heiligkeit. Es empfiehlt sich also für den nach Seligkeit strebenden Menschen, in diesen Spiegel zu schauen:

> Sô ein iegelîch mensch ie ofter disen spiegel für sich setzet unde ie vlîzeclîcher sich selben dar nâch rihtet unde reinet, sô er den gotlîchen spiegel ie klârlîcher in dem himele ansehende wirt und ie volleclîcher von sînem brehendem glaste erliuhtet. (SpT 326, 6–9)[57]

Die Ausrichtung nach dem Spiegel, den Christus repräsentiert und die damit verbundene Reinigung und Läuterung werden somit nach dem Tod mit dem Blick in den

---

53 Bei Pfeiffer (Anm. 33) separat anschließend an die Traktate Davids abgedruckt: Von der Menschwerdung Kristi, S. 398–405.

54 Ibid., S. 401, 26–28. „[...] damit ihn der Mensch mit menschlichen Augen sehen könne, denn in seiner Schönheit könnten wir ihn nicht anschauen wegen des starken Glanzes, der von ihm ausstrahlte".

55 Von der Anschauung Gottes (Anm. 44), S. 361, 27–362, 7. Auch in Davids (oder dem davidischen?) Traktat ‚Von der Erkenntnis der Wahrheit', in: Pfeiffer (Anm. 33), S. 364–369, sehen nur die himmlischen Heerschaaren Gott selbst (366, 25–27).

56 [...] *daz er ouch selbe uns menschen hie en erde lêrte sinen willen mit sîner menscheit* (SpT 325, 35–326, 1).

57 „Je öfter sich ein Mensch diesen Spiegel vorsetzt und je eifriger er sich selbst danach richtet und säubert, desto klarer wird er den göttlichen Spiegel im Himmel betrachten und desto vollkommener wird er von seinem ausstrahlenden Glanz erleuchtet werden."

göttlichen Spiegel belohnt, der als makellos reiner[58] paradoxerweise nur noch aus Licht besteht und strahlt, damit also auch die Eigenschaften eines Spiegels verliert, da er nicht mehr reflektiert, aber ein Verschmelzen von Urbild und Abbild erlaubt. In Davids Traktat ‚Von der Anschauung Gottes' wird in dieser Logik der den göttlichen Spiegel kontemplierende Geist, der sich zuvor auf Erden nach dem Spiegel der Heiligkeit (Christus) gereinigt hatte, dem Gottesspiegel gleich.[59]

Hinter den beiden Spiegeln – dem irdischen und dem himmlischen – steht wohl die paulinische Vorstellung (I Cor 13,12) des verdunkelten und verrätselten Spiegels, mithilfe dessen der Mensch in seinem irdischen Leben Gott und sein Heilswirken nur undeutlich und unvollständig erkennen kann, nämlich durch das Lesen und Deuten der von Gott mit der Schöpfung und der Bibel gesetzten Zeichen. Erst im Jenseits wird dem Menschen der direkte, unverdeckte Anblick Gottes und damit dessen direkte Erkenntnis vergönnt sein.[60] Bei Augustinus korrespondiert mit dieser doppelten Vorstellung das Bild Gottes im Innern des Menschen, das durch dessen Sündhaftigkeit beschmutzt bzw. verdunkelt ist, und das in einem inneren Prozess gereinigt werden muss, damit eine Erkenntnis dieses Bildes und darüber hinaus die Erleuchtung, die Kontemplation des göttlichen Lichts, ermöglicht wird.[61]

In Davids Traktat ‚Kristi Leben unser Vorbild'[62] erhält dann auch Christus als ewiger Sonnenschein (S. 342, 8) und als ewiger Schein des Vaters (S. 342, 11) Attribute des Lichts. Er dämpfe aber das für den Menschen zu starke, blendende göttliche Licht mit der reinen Laterne seiner Menschheit, in welcher seine Gottheit verborgen sei.[63] Und wie sich der Sonnenstrahl durch farbiges Glas färbe, so habe sich Christus nach der Natur *seiner* Mutter gefärbt.[64] Christus hat also nicht nur am göttlichen Licht teil,

58 *Dû bist der spiegel âne meil* [= ohne Makel], *in dem man allez daz ersiht, daz dîn êwigiu wîsheit vor aller zît geordent hat, wie ez würde ze sîner zît*, apostrophiert Davids (?) Traktat ‚Von der Erkenntnis der Wahrheit' (Anm. 55, S. 366, 27–29) Gott.

59 *Als vil sich ein ieglîch mensche mêr lûtert nâch dem spiegel dîner heilikeit hie in erde, als vil wird er dort in himelrîche gelîch dem liehten spiegel dîner gotheit.* Von der Anschauung Gottes (Anm. 44), S. 363, 24–26.

60 Dazu noch immer grundlegend: Hugedé, Norbert, La métaphore du miroir dans les Épitres de Saint Paul aux Corinthiens, Neuchâtel/Paris 1957. Im auch von der neueren Forschung David zugeschriebenen Traktat ‚Die sieben Staffeln des Gebetes', in: Pfeiffer (Anm. 33), S. 387–397) führt die siebte und letzte Staffel in wörtlicher Anlehnung an das Pauluswort dahin, *dâ der spiegel gar hin genomen* [= weggenommen] *wirt, durch den man got hie siht, dâ wir gote volkomenlîch gelîch werden und dâ wir in sehen von ougen ze ougen reht als er dâ ist.* (S. 395, 14–16).

61 Cf. Fuhrer (Anm. 11), S. 194–197.

62 Kristi Leben (Anm. 47).

63 Ibid.: [...] *tempertest dû uns daz lieht mit der reinen laterne dîner lûtern menscheit, dâ diu gotheit inne verborgen was.* Das *tempern* des göttlichen Lichts auch in: Von der Anschauung Gottes (Anm. 44), S. 362, 4–7.

64 *Und als der sunneschîn sich nâch dem glase verwet dâ er durch schînet, alsô hâst dû, êwiger sunneschîn, Jêsu Kriste, dich nâch dem menschen geverwet und nâch sîner natûre, die dû von der reinisten muoter enphienge.* Kristi Leben (Anm. 47), S. 342, 28–31.

sondern er ist dieses Licht, wenngleich es durch seine Menschheit auf eine für den irdischen Menschen erkenn- und erfassbare Weise gefiltert und abgedunkelt wird.

IV. Spiegel-Licht-Blending

Gott, das reine Licht der Wahrheit als Spiegel, und Christus der Spiegel der göttlichen Wahrheit als Licht: Auch wenn in der zeitgenössischen Literatur die Spiegelung durchaus als ein Lichtphänomen aufgefasst wurde, bei welchem Licht ein- und durch die Reflexion wieder austritt und Spiegel somit auch leuchten, ja strahlen können, so deutet sich hier ein weiteres Blending an,[65] dasjenige zwischen der Metapher des Spiegels und der den metaphorischen Charakter quasi ins Ontologische übersteigenden und nicht rückübertragbaren ‚absoluten Metapher' des Lichts als höchste Wahrheit.[66] Diese im Grunde paradoxe, und wohl gerade auch deshalb dem Sprechen vom Göttlichen angemessene Überblendung des hauptsächlich medial vermittelnden Spiegels mit dem unmittelbar erleuchtenden Licht erreicht im anonymen (davidischen?) Traktat ‚Von der Menschwerdung Kristi' ihren Höhepunkt, wenn Gottvater und Sohn sich gegenseitig spiegeln und erleuchten: War im ‚Spiegel der

---

65 Das erste Blending betraf die Verschmelzung von Metaphern und mentalen Konzepten aus dem Bereich der Schule mit solchen aus dem semantischen Kontext des Spiegels, s.o., S. 83–84.

66 Die Tradition der Metapher vom Licht als nicht mehr hinterfragbares bzw. hinterfragtes Konzept für Wahrheit im philosophischen Diskurs seit der Antike zeichnet Hans Blumenberg in seinem Aufsatz ‚Licht als Metapher für Wahrheit' nach (in: Studium Generale 10, 1957, S. 432–447, wieder abgedr. in: Idem, Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort v. Haverkamp, Anselm, Frankfurt a.M. 2001, S. 139–171). Der Begriff der ‚absoluten Metapher' eingeführt in Blumenbergs ‚Paradigmen zu einer Metaphorologie' (1960 im ‚Archiv für Begriffsgeschichte' zum ersten Mal erschienen), Kommentar v. Haverkamp, Anselm (Suhrkamp Studienbibliothek 10), Frankfurt a.M. 2013, S. 14–16. Cf. dazu kritisch-konstruktiv Kaminski, Andreas, Was heißt es, dass eine Metapher absolut ist? Metaphern als Indizien, in: Journal Phänomenologie 41 (2014), Schwerpunkt: Metaphern als strenge Wissenschaft, hg. v. Friedrich, Alexander et alii, S. 47–62. Tatsächlich stellt sich die Frage nach der Definition und dem Status nicht absolut gedachter Metaphern im Vergleich zu den absolut gesetzten, wobei mit Grauzonen zu rechnen und selbst die Absolutheit wohl zu hinterfragen ist. Möglicherweise bestimmt der Grad der Konzeptualisierung bzw. des Umfangs des Begriffs durch die jeweilige Metapher – zwischen einer bloßen und leichten Begriffserweiterung durch die Metapher und deren dahinterliegendem Konzept bis zu einer weitgehenden Übernahme des abstrakten Begriffs durch die Metapher, ohne welche der Begriff bzw. das Konzept dann nicht mehr gedacht werden kann, und umgekehrt die Metapher nicht ohne den Begriff – die Stärke und Wirkung einer Metapher. In diesem Sinne kann dann etwa die Lichtmetapher als eine Metapher der Wahrheit nicht mehr zurück übertragen werden, weil sich die Konzepte von Licht und Wahrheit weitgehend überblenden bis hin zu einer wechselseitigen Identität: Gott/Wahrheit ist Licht und dieses ist – wo nicht ‚Blendwerk' – nur als göttlich zu denken.

Tugend‘ Christus ein Spiegel für den Menschen, so gilt hier: *Der sun was und ist des vater ein spiegel.*[67] Gott benötige den Sohn als Spiegel, damit er darin seine eigene Gottheit überhaupt erkennen könne; denn der Sohn sei dem Vater an Göttlichkeit gleich, so dass diese von Gottvater im Spiegel erkannt werde:

> Ze glîcher wîse, als dâ einer sich sicht in einem spiegel, sô siht er sich selben an in dem spiegel unde erkennet sîn geschepfede und sîne schoene baz in dem glase denne hie ûzen âne den spiegel. Also widerglestet schoene gein schoene und schoene ûz schoene und schoene in schoene. Der vater glestet mit minne in den sun, sô liuchtet und glestet der sun in den vater mit minne, unde von den minneglasten wirt erniuwet und ervreut und ervüllet allez daz in den niun koeren ist mit vreuden unde mit minne, und ist doch ein ganzer blüender got.[68]

> Auf gleiche Weise, wenn sich einer in einem Spiegel erblickt, so sieht er sich im Spiegel selbst an und erkennt seine Gestalt und seine Schönheit besser als hier außerhalb, ohne den Spiegel. Genauso strahlt wechselseitig Schönheit gegen Schönheit und Schönheit aus Schönheit und Schönheit in Schönheit. Der Vater strahlt mit Liebe in den Sohn, genauso leuchtet und strahlt der Sohn in den Vater mit Liebe, und von dem Liebesstrahlen wird alles, was in den neun Himmelschören ist, mit Freude und mit Liebe erneuert und erfreut und erfüllt und [er] bleibt doch ein vollständiger, blühender Gott.

Und auch der Sohn sieht und erkennt seine eigene Gottheit und sich selbst nur im Spiegel der väterlichen Gottheit.

> Alsô siht der sun in dem spiegel sînes vater gotheit und er erkennet sich alsô selben in im selben in der reinen lûterkeit der gotheit, unde dâ von enmohte der vater noch enwolte nie niht gewürken âne den sun.[69]

Es baut sich hier im Bewusstsein des Lesers/Hörers eine Vorstellung, ja eine Vision, auf von sich gegenseitig spiegelnden und erleuchtenden Spiegeln, die sich in Lichthaftigkeit bis hin zur Identität von Spiegelndem und Gespiegeltem auflösen. Wesentlich ist dabei auch, dass das Gleißen mit *minne* erfolgt. Im Traktat ‚Von der Erkenntnis der Wahrheit‘ wird der Aufstieg des Menschen bzw. seiner Seele zur obersten Wahrheit, die Gott selbst darstellt, als ein Weg beschrieben, dessen Endziel die *unio* ist, welche als ein in Gott verwandelt Werden in der Liebe beschrieben wird.[70] Gott lieben kann aber nur, wer ihn erkennt. Und die Erkenntnis, die der *unio* vorgeschaltet sein muss, kann gemäß dieses Traktates auf drei Arten geschehen, wobei die Beleuchtung des Erkenntnisgegenstands bzw. die Erleuchtung des Erkennenden bei jeder Stufe zunimmt: Eine eher schwache Erkenntnis wird zunächst (und vielleicht überraschend) über den Glauben vermittelt, der als nicht sehr lichtstarke Laterne beschrieben wird, welche Gott dem Menschen gegeben habe, um etwas Licht in

67 Menschwerdung Kristi (Anm. 53), S. 398, 10–11.
68 Ibid., S. 398, 15–23.
69 Ibid., S. 398, 23–26. „Genauso sieht der Sohn in dem Spiegel die Gottheit seines Vaters und erkennt sich so selbst in diesem selbst, in der klaren Reinheit der Gottheit, und deshalb konnte noch wollte der Vater nie etwas ohne den Sohn schaffen.“
70 Erkenntnis der Wahrheit (Anm. 55), S. 364, 4–5.

die Finsternis zu bringen.[71] Schon viel deutlicher und klarer als der Glaube wird das Vermögen des Verstandes beurteilt, mit welchem man das Licht der Erkenntnis Gottes in seiner Weisheit (*daz lieht dîner erkantnüsse in dîner wîsheit*)[72] empfange, was mit der inneren Erleuchtung des Menschen im Sinne Augustins oder von Davids DC korrespondieren könnte. Doch erst das *gesihte*,[73] d.h. die direkte geistige Vision führt schließlich zur Gottesliebe und Verwandlung in Gott.[74] Diese Erkenntnis wird als die vollkommenste beschrieben.[75]

Und so ist abschließend zu bemerken, dass für den Leser Davids und seines Kreises sich die beiden uns interessierenden Bildbereiche ‚Spiegel' und ‚Licht' zu einem einzigen mentalen Konzept von leuchtenden Spiegeln und sich spiegelnden Lichts überblenden. Dabei ist besonders wichtig zu beobachten, dass sich im Prozess der Konzeptualisierung sich gegenseitig ausschließende Bild- und Konzeptbereiche zu einer neuen Einheit verbinden und gerade das Paradoxon den Kern des neuen Konzeptes bildet. Die Medialität und Reflexivität des Spiegels bietet im Verbund mit der Direktheit und Ungebrochenheit des Lichts eine Möglichkeit, das eigentlich Undenkbare – Gott und seine Erkenntnis – in einem Denkmodell zu fassen und sprachlich auszudrücken, um es jedoch gleichzeitig – zumindest im sprachlichen Ausdruck – durch den paradoxalen Charakter dem Verstand wieder entgleiten zu lassen.

Die Vermischung von Spiegel und Licht findet für die Rezipienten der verschiedenen Schriften Davids bzw. des davidischen Schriftums jedoch nicht nur hier und nicht nur auf der höchsten Stufe statt: So korrespondiert die leuchtschwache Laterne in der Finsternis durchaus mit dem verdunkelten paulinischen Spiegel, der nur eine begrenzte Erkenntnis Gottes zulässt. Die innere Erleuchtung des Verstandes ist mit dem als Spiegelbild aufzufassenden Bild Gottes im Geist des Menschen zu verbinden, das, einmal gereinigt, ebenfalls den Verstand erhellt. Und der gleißende Gottesspiegel wird wie gesehen als identisch mit dem göttlichen Licht selbst angesehen. All das und natürlich noch viel mehr wird mit den Begriffen ‚Spiegel' und ‚Licht' im Rezipienten aufgerufen und führt im geistlichen Kontext zur Verarbeitung einer gemeinsamen, erweiterten kognitiven Kategorie, die aber nicht unbedingt einer neuen sprachlichen Etikette bedarf.

Therese Fuhrer hat in Bezug auf Augustinus ganz richtig bemerkt, dass dieser die *imago dei* im Menschen keineswegs als metaphorisch auffasst, deren Zustand jedoch durchweg mit den Mitteln der Metaphorik beschreibt[76] – und ich ergänze: mit Bildern, die sich auf das Wortfeld des Spiegels beziehen, dessen Eigenschaften

71 Erkenntnis der Wahrheit (Anm. 55), S. 364, 12–18.
72 Ibid., S. 368, 4–5.
73 Ibid., S. 364, 9.
74 Cf. das oben, Anm. 59, wiedergegebene Zitat aus Davids ‚Von der Anschauung Gottes', in welchem der in seinem Erdenleben durch den Spiegel des Sohnes geläuterte Mensch im Himmel dem göttlichen, väterlichen Spiegel gleich wird.
75 Erkenntnis der Wahrheit (Anm. 55), S. 364, 10.
76 Fuhrer (Anm. 11), S. 195–197.

ebenfalls wie das Gottesbild im Menschen als ‚dunkel', ‚verformt' oder ‚klar' und ‚schön' beschrieben werden. Das Blending von gängigen Bildern (Spiegel) und absoluten Metaphern, die einen ontologischen Status (Licht = höchste Wahrheit = Gott) erreichen, ist nicht nur eine Möglichkeit, das Unbeschreibliche zu beschreiben und das Unsichtbare zu visualisieren, sie schafft überhaupt erst eine (zumindest vorstellbare) Realität, die sich sonst wohl nicht denken ließe. Schon Aristoteles hatte bemerkt, dass ein Denken ohne Vorstellungsbilder nicht möglich ist und dass selbst Abstraktionen und Begriffe auf sinnlich wahrnehmbare Formen zurückgehen.[77] Menschliche Sprache und menschliches Denken haben, wie auch die moderne Kognitionswissenschaft belegt, tatsächlich in sinnlichen Erfahrungen des Körpers und des Raums ihren Ursprung und können über metaphorischen Gebrauch[78] und Herstellung von Analogien zu vom Denken noch nicht erschlossenen Bereichen und Abstraktionen vorstoßen. Die höchste Wahrheit als Licht und Spiegel: das Blending kreiert eine neue Denkkategorie und wirkt zudem als eine eigentliche Sprengmetapher,[79] die sich ausgehend von platonischen und neuplatonischen Vorstellungen in der augustinischen Tradition mit David von Augsburg und seinem Kreis in Deutschland und dort zum ersten Mal auch in der Volkssprache etabliert, und die dann in der Tradition der rheinischen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts weiter gepflegt und entwickelt wird.

Was aber einmal denkbar und zur geglaubten oder gar gewussten Realität geworden ist, führt schließlich auch zur als real empfundenen Erfahrung, etwa im diesseitigen mystischen Erleben. Und so kann David in der fünften der ‚Sieben Staffeln des Gebets' die nur selten und momenthaft erfolgende Ekstase zum Göttlichen mit dem Wortfeld des Spiegel-Lichts umreißen, wenn er schreibt, dass ein Strahl des aller göttlichsten Lichtes den Geist einen blitzhaften Augenblick lang (*gar zuckende kûme in einem puncte einer wîle*) über sich hinaus reißt, so dass er Gott ein klein wenig, *als durch ein spiegelglas*, zu erblicken in der Lage ist.[80] In diesem momenthaften Augenblick

---

77 Aristoteles, De Anima, III 4, 429a 13–18; III 7, 431a 14–17.

78 Lakoff/Johnson (Anm. 51). Das Modell von Lakoff und Johnson kann durch das auch der Metapher zugrundeliegende Prinzip der Analogisierung als Kern der menschlichen Geistestätigkeit und ihrem Aufbau von Konzepten und Kategorien überstiegen werden. Cf. Sander, Emmanuel, L'analogie, du Naïf au Créatif. Analogie et Catégorisation, Paris 2000; The Analogical Mind. Perspectives from Cognitive Science, hg. v. Gentner, Dedre et alii, Cambridge/Massachusetts 2001; Hofstadter, Douglas und Sander, Emmanuel, Die Analogie. Das Herz des Denkens, Stuttgart 2014.

79 Begriff eingeführt von Blumenberg 2013 (Anm. 66), S. 174–180.

80 [...] *dem erschînet etewenne, swie ez doch vil wundern selten geschehe und gar zuckende kûme in einem punkte einer wîle, ein schîn des aller gotlîchesten liehtes unde zucket den geist über sich selben, daz er got ein lützel gesehen mac als durch ein spiegelglas.* Die sieben Staffeln des Gebetes (Anm. 60), S. 393, 28–31; ähnlich DC, Kap. 63, S. 358, zitiert oben, in Anm. 24. Ein Vergleich mit und ein Ausblick auf die weitere deutschsprachige mystische Literatur, die mit der Spiegelmetapher arbeitet, etwa Mechthild von Magdeburg, Meister Eckhart oder Nikolaus von Kues, ist im Rahmen dieses Beitrags nicht zu leisten. Cf. aber Hasebrink, Burkhart, Spiegel und Spiegelung im ‚Fließenden Licht der Gottheit', in: Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue

scheinen Zeit und Raum aufgehoben zu sein, weil dieser winzige Augenblick paradoxerweise einen Moment der im wahrsten Sinn des Wortes entzückten Kontemplation und Ruhe erlaubt, denn *dâ ruowet der geist süezeclîchen in der beschöude gotes*.[81]

Spiegel und Licht, Erkenntnis und Erleuchtung, Reflexion und Kontemplation, Abbild und Urbild fallen in der Teilhabe am mystischen Geschehen bzw. in dessen Miterleben zusammen und werden eins.

---

theoretische Konzepte, hg. v. Haug, Walter u. Schneider-Lastin, Wolfram, Tübingen 2000, S. 157–174; Largier, Niklaus, Spiegelungen. Fragmente einer Geschichte der Spekulation, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. 9 (1999), S. 616–636. Zu einem Aspekt der Spiegelmetapher bei Mechthild cf. auch meine eigenen Überlegungen: Wetzel, René, Spiegelberg und Augenweide. Zur Begriffs- und Kategorienbildung zwischen Latein und Volkssprache am Beispiel Mechthilds von Magdeburg und ihrem ‚Fließenden Licht der Gottheit', in: Fleur de clergie. Mélanges en l'honneur de Jean-Yves Tilliette, hg. v. Collet, Olivier, Foehr-Janssens,Yasmina u. Mühlethaler, Jean-Claude, Genève 2019, S. 481–508; idem, De ‚Mont Sion' au miroir de la contemplation. Les périples onomasiologiques d'une métaphore toponymique dans la littérature théologique et mystique au Moyen Âge, in: *Par le non conuist an l'ome*. Etudes d'onomastique littéraire médiévale, hg. v. Ferlampin-Acher, Christine, Pomel, Fabienne u. Egedi-Kovács, Emese (Antiquitas, Byzantium, Renascentia XLIII), Budapest 2021, S. 297–313, http://byzantium.eotvos.elte.hu/wp-content/uploads/Onomastique.WEB_.pdf.

81 Die sieben Staffeln des Gebetes (Anm. 60), S. 393, 33–34.

Metaphern des Lichts – Analogien des Nichts? Die epistemologischen Grundlagen des Leuchtens in ‚Gottes Zukunft' Heinrichs von Neustadt

Robert Gisselbaek (Genève)

Im Zentrum folgender Überlegungen steht die Frage nach der Bedeutung von Lichtbegriffen innerhalb der christlich-mystischen Tradition, die hier schlaglichtartig durch einen im weitesten Sinne mystagogischen Text des Wiener Arztes Heinrich von Neustadt (†1312) erhellt werden soll.[1] Das Licht, das bei Heinrich in erster Linie als Prädikat theologischer Erkenntnisgegenstände verwendet wird, kann im Rahmen der Mystik als wesentlicher Ausdruck des Göttlichen verstanden werden und stellt eine der zentralen Versinnbildlichungen der unbegreiflichen, unsichtbaren Wahrheit dar.

Als bedeutendste Referenz für die essenziellen, christlichen Vorstellungen vom Licht können wohl die Anfangsverse des Johannesevangeliums gelten, obgleich bereits die Genesis mit der Erschaffung des Lichts anhebt.[2] Der Evangelist aber, der zunächst „den transzendenten Ursprung des Logos und die universale Bedeutung seines In-die-Welt-Kommens" beschreibt,[3] greift für die Thematisierung des relevanten Heils in besonders eindrücklicher Weise auf den Lichtbegriff (*phós*) zurück:

> Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott. / Dieses war im Anfang bei Gott. / Alles ist durch das Wort geworden und ohne es wurde nichts, was geworden ist. / In ihm war das Leben und das Leben war das Licht der Menschen. / Und das Licht leuchtete in der Finsternis und die Finsternis hat es nicht erfasst. (Io 1,1–5)[4]

In der Fortsetzung der Passage, nachdem Johannes seine Funktion als Zeuge für das Licht betont und jedwede eigene Lichthaftigkeit von sich gewiesen hat (Io 1,6–9), wird Christus als Licht- und Heilsbringer inszeniert, dessen Wirken in der Welt

---

1 Zu Heinrich von Neustadt cf. Art. ‚Heinrich von Neustadt', in: ²VL 3 (1981), Sp. 838–845, sowie das Folgende.

2 Cf. Gn 1,3 (*Fiat lux*) bzw. Gn 1,14–19 (zur Schöpfung von Sonne, Mond und Sternen). Zur faktischen Dopplung und ihrer Deutung im Mittelalter cf. Wandhoff, Haiko, Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts, in: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, hg. v. Lechtermann, Christina und idem (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), Bern 2008, S. 15–36, hier 15–16.

3 Zumstein, Jean, Das Johannesevangelium (Meyers kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament [KEK]), Bd. 2, Göttingen 2016, S. 70.

4 Zitiert nach: https://www.bibleserver.com/EU/Johannes1.

verkannt wird: „Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt. / Er war in der Welt und die Welt ist durch ihn geworden, aber die Welt erkannte ihn nicht“ (Io 1,9–10). Die Verknüpfung von Gott, Leben und Wort (i.S.v. *lógos*) mit Vorstellungen von der Lichthaftigkeit evoziert eine Identität dieser Elemente, die in der metaphysischen Logik schließlich noch ganz wesentlich mit der Wahrheit verbunden wird. Diese unsichtbaren, nicht konkret-sinnlich erfahrbaren Gegenstände werden in der Lichtvorstellung quasi sichtbar gemacht und zeigen sich im göttlichen Strahlen als Licht, im Licht und durch das Licht. Im Rahmen der Konzeptualisierung aber wird von jeder Form der Parallelisierung, der Abhängigkeit und der Analogiebildung abgesehen: Das Wort lässt sich im Grunde unmittelbar mit Gott identifizieren, in ihm wiederum erscheint das Leben als tatsächlich gegenwärtig, und dieses Leben ist dann Licht.[5] Die Identität wird sprachlich absolut gesetzt, und das im Irdischen Unsichtbare scheint über jede Vergleichung erhaben. Gott ist somit nicht *wie* das Licht, sondern er *ist* Licht, und er ist es wahrhaftig. Also ist er Licht und Leben, so wie das Leben Licht ist, weil es selbst wiederum göttlich ist usw.[6]

I. Zur Geschichte der Lichtmetaphysik

Die Bildlichkeit des Lichts wird jedoch nicht erst im christlichen Kontext entwickelt, sondern greift auf Ansichten zurück, die bereits in der griechischen Antike ausgeprägt und aufgrund ihrer Konstellation für das Urchristentum sowie die Vorstellung von der Offenbarung Gottes im und als Licht ausschlaggebend wurden. Ursprünglich ging es bei der Entdeckung des Lichts als „Symbol der Wahrheit“ wohl in erster Linie darum, dass sich im Licht (als etwas, das erkannt werden kann und gleichzeitig für ein Erkennen wesentlich ist) Erkenntnisprozesse darstellen lassen.[7]

Spätestens bei Parmenides im 5. vorchristlichen Jahrhundert lässt sich zusätzlich die Erklärung des Seienden mithilfe der Lichtvorstellung fassen.[8] Und weil Licht zugleich als Symbol der Wahrheit fungiert, wird hier bereits der Gedanke der Erleuchtung im philosophischen Sinne vorweggenommen. Besonders wirkmächtig jedoch werden die Ausführungen von Platon, der im Sonnengleichnis der ‚Politeia‘ ausführt, dass die Sonne dem Sichtbaren „nicht nur das Vermögen gesehen zu werden, sondern auch das Werden und Wachstum und Nahrung [verleihe],

5 Cf. Beutler, Johannes, Das Johannesevangelium. Kommentar, Freiburg i.Br. 2013, bes. 79–86.
6 Cf. Haug, Walter, Zur Grundlegung eines mystischen Sprechens, in: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, hg. v. idem, Tübingen 1995, S. 531–544, hier 533–534. Die enorme Wirkmacht der Aussagen zeigt sich etwa noch in der anthroposophischen Vereinnahmung bei Schult, Arthur, Das Johannesevangelium als Offenbarung des kosmischen Christus, Remagen 1965.
7 Beierwaltes, Werner, *Lux intelligibilis*. Untersuchungen zur Lichtmetaphysik der Griechen, München 1957, bes. 9.
8 Ibid., S. 37.

unerachtet sie selbst nicht das Werden ist“ (509b).[9] Das Licht wird eindeutig mit essenziellen Konzepten assoziiert, die weit über das hinausgehen, was die moderne Physik noch unter dem Lichtbegriff verstanden wissen möchte: Statt als Teilchen mit Welleneigenschaften versteht Platon das Licht – im Sinne einer regelrechten Ontologie – als Urgrund des Lebens.

Der Bezug zum Leben darf indes nicht als biologische Aussage verstanden werden, da die Sonne im Sonnengleichnis lediglich als *análogon* für eine tiefere Einsicht verwendet wird. In einer explizit auf epistemologische Sachverhalte bezogenen Analogie wird aus der Sonne nämlich die Erkenntnis des Guten abgeleitet, denn „dem Erkennbaren [komme] nicht nur das Erkanntwerden von dem Guten zu [...], sondern auch das Sein und Wesen habe es von ihm, da doch das Gute selbst nicht das Sein ist, sondern noch über das Sein an Würde und Kraft hinausragt“ (509b).[10] Wie die Sonne das Werden bewirke, ohne dabei selbst zu vergehen, so stehe das Gute (um welches es Platon in seiner Staatsphilosophie vorrangig geht)[11] hinter allem Sein. Das Gute bringe das Seiende in unterschiedlichen Abstufungen des Gutseins hervor; und in der aufsteigenden Erkenntnis des Guten, die vom Seienden ausgehe, zeige sich letztlich das Gute als Grund des Seins, und zwar so, dass das Gute – wie die Sonne in den Veränderungen des Lebens – im Seienden als wesentliche Ursache erkannt werden könne, nicht jedoch als dessen faktische Eigenschaft.

Dass es hier um ein Sprechen ohne Bezug zu einer physikalischen Realität geht, offenbart, dass Platon bereits in der verwendeten Analogie zu denken scheint. Das zeigt sich auch daran, dass er das Auge sonnenhaft nennt (508b), weil es im Bemühen um Erkenntnis „wie die Sonne Licht ausstrahlt, das eine Wahrnahme möglich macht“.[12] Dabei ist vor allem die Nicht-Identität des Lichts und des Erkennbaren auffällig. So muss im Hinblick auf die Idee des Guten, „die im platonischen Höhlengleichnis als die alles ins Seinslicht stellende Sonne fungiert“,[13] gesehen werden, dass sie als Ursprung von Erkennbarkeit, Sein und Wesen gilt, selbst jedoch (im Sinne einer „metaphysisch gar nicht unbelastete[n] Aussage“)[14] eigentlich nicht als Seiendes verstanden werden könne:

---

9 Platon, Politeia/Der Staat, in: Platon. Werke in acht Bänden, Bd. 4, hg. v. Eigler, Gunther, Darmstadt 1971.

10 Zu Entstehung und Bedeutung der Lichtmetaphysik cf. Blumenberg, Hans, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Idem, Ästhetische und metaphorologische Schriften, hg. v. Haverkamp, Anselm, Frankfurt a.M. 2001, S. 139–171, hier 142–143.

11 Cf. van Ackeren, Marcel, Das Wissen vom Guten. Bedeutung und Kontinuität des Tugendwissens in den Dialogen Platons (Bochumer Studien zur Philosophie 39), Amsterdam 2003, bes. 171–199. Dazu Beierwaltes (Anm. 7), bes. 81–83 sowie 92–94.

12 Beierwaltes (Anm. 7), S. 42. Zur Sehstrahltheorie bei Platon cf. Jütte, Robert, Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000, bes. 45–46.

13 Blumenberg (Anm. 10), S. 142.

14 Ibid.

> [W]as allem anderen seine Sichtbarkeit und Gegenständlichkeit verleiht, kann selbst nicht gleicherweise gegenständlich sein. Licht wird nur an dem gesehen, was es sichtbar werden läßt; gerade das macht die ‚Natürlichkeit' des Lichts aus, daß es erst mit der Sichtbarkeit der Dinge seinem Sinn nach ‚aufgeht', selbst also nicht von der Art dessen ist, was es hervorruft.[15]

Während Johannes das Leben mit Gott und letztlich (implizit) das Gute und Wahre mit dem Licht in Eins setzt, spielt hier die Analogie zwischen dem Sonnenlicht und dem Guten als ultimativem Erkenntnisziel eine entscheidende Rolle.[16] Allerdings zeigt sich in der platonischen Lichtmetaphorik bereits jene komplexe, auf Transzendenz zielende Beziehung zwischen Sein, wesentlicher Güte, Erkenntnis und Licht, welche die Lichtmetaphysik antizipiert und damit die Verwendung bzw. das Verständnis des Lichts in den kommenden Jahrhunderten entscheidend prägen wird. Im Neuplatonismus etwa, bei der Übernahme der Lichtmetaphysik in den christlichen Kontext, werden das Gute, das Wahre bzw. das Sein folglich mit Gott überblendet.[17]

Besonders Augustinus begründet ein theologisch kohärentes Denken von Gott als Licht: In der Unterscheidung etwa zwischen dem Licht, mit dem wir sehen (*lucem qua cernimus*), und jenem, mit dem wir erkennen (*qua intelligimus*),[18] setzt er metaphysische Scheidungen dort an, wo die emanative Homogenität des ‚Seinslichts' eigentlich vom absoluten über das noetische bis zum ästhetischen als geschlossene Einheit konzeptualisiert wurde.[19] Darüber hinaus hält Augustinus die Nichtidentität von Gott und Licht bewusst, wenn er die Einsicht in die Lichthaftigkeit Gottes als nahezu unmöglich charakterisiert:

> Quoniam Deus lux est;[20] non quomodo isti oculi vident, sed quomodo videt cor, cum audit: Veritas est. Noli quaerere quid sit veritas; statim enim se opponent caligines imaginum corporalium et nubila phantasmatum, et perturbabunt serenitatem, quae primo ictu diluxit tibi, cum dicerem: Veritas. Ecce in ipso primo ictu quo velut coruscatione perstringeris, cum dicitur: Veritas, mane si potes; sed non potes. Relaberis in ista solita atque terrena.[21]

> ‚Gott ist das Licht', nicht wie diese Augen es sehen, sondern wie das Herz es sieht, wenn es hört: er ist die Wahrheit. Frage nicht, was Wahrheit ist. Sogleich nämlich stellen sich die Dunkelheiten körperlicher Bilder und die Nebel der Einbildungen entgegen und trüben die Helligkeit, die dich im ersten Augenblick durchblitzte, als ich sagte: Wahrheit. Sieh, bleibe in

---

15 Blumenberg (Anm. 10), S. 142.
16 Cf. ibid., S. 143.
17 Ibid., S. 153–156.
18 Contra Faustum Manichaeum XX, 7, zitiert nach www.augustinus.it. Zur Epistemologie bei Augustinus cf. Fuhrer, Therese, Räume der Erkenntnis. Zur Raummetaphorik in der augustinischen Erkenntnistheorie, in: Spatial Metaphors. Ancient Texts and Transformations, hg. v. Horn, Fabian und Breytenbach, Cilliers, Berlin 2016, S. 183–199.
19 Blumenberg (Anm. 10), S. 156.
20 Zitiert nach 1 Io 1,5.
21 Augustinus, De Trinitate, VIII, ii, 3. Zitiert nach www.augustinus.it, folgende Übersetzung nach: Aurelius Augustinus. De trinitate (Bücher VIII–XI, XIV–XV, Anhang: Buch V), hg. und übers. v. Kreuzer, Johann, Hamburg 2001.

> eben diesem ersten Augenblick, in dem es dich wie ein Lichtblitz durchfuhr, da man sagte: Wahrheit. In ihm bleibe, wenn du kannst; aber du kannst nicht, du gleitest wieder zurück ins Gewohnte und Irdische.

Es geht also darum, dass die Vorstellung einer das Sein einheitlich durchdringenden, göttlichen Lichthaftigkeit in ein spezifisches Erkennen und ein ontologisch Erkennbares unterteilt wird.[22] Innerhalb der Licht- bzw. Erkenntnisvorstellungen geht es dem Kirchenvater somit um eine Ausdifferenzierung, die in der Nachfolge für das theologische Denken sowie die Verwendung von Lichtbegriffen ausschlaggebend geworden ist.

II. Das Licht im Rahmen der mystischen Tradition

Wesentlich von Augustinus beeinflusst wird die Lichtvorstellung, im Rahmen einer breiten Überlieferung,[23] dann in der mittelalterlichen, christlichen Mystik sowie in der sprachlich vermittelten Annäherung an die *unio* aufgegriffen. Eine in diesem Sinne paradigmatische Stelle findet sich bei Meister Eckhart (um 1260–1328), der der in einer seiner deutschen Predigten die Identifikation von Gott, Wahrheit und Licht, wie sie für die Lichtmetaphysik typisch ist, aufgreift und ganz prominent in seine Argumentation integriert. In den Ausführungen, die der Vertreibung der Händler aus dem Tempel gewidmet sind (nach Mt 21,12–17), verhandelt Eckhart den Wahrheitsanspruch des Göttlichen:

> Got der ist diu wârheit und ein lieht in im selber. Swenne denne got [sc. Christus] kumet in disen tempel, sô vertrîbet er ûz unbekantnisse, daz ist vinsternisse, und offenbâret sich selber mit liehte und mit wârheit. Denne sint die koufliute enwec, als diu wârheit wirt bekant, und diu wârheit begert dekeiner koufmanschaft. (DW I, Predigt 1, 8, 8–9, 2)

---

22 Dem differenzierten Licht steht bei Augustinus das unveränderlich Göttliche gegenüber, sodass im Geistigen nichts Wandelbares für Gott gehalten werden dürfe (De Trinitate, VIII, 2, 3: *in spiritualibus autem omne mutabilie* [...] *non putetur deus*); demnach ist ein Erkennen, die liebende Annäherung, insofern möglich, als „geliebt wird, was noch nicht gekannt, aber doch geglaubt wird“ (De Trinitate, VIII, 4, 6: *amatur ergo e quod ignoratur sed tamen creditur*). Cf. dazu auch den Text des Credos (Nicäno-Konstantinopolitanum): *Credo in unum Deum, / Patrem omnipotentem,* [...] / *Deum de Deo, / Lumen de Lumine, / Deum verum de Deo vero*, und die Ausführungen hier weiter unten.

23 Cf. die omnipräsenten Hinweise auf den enormen Einfluss Augustins auf die mittelalterliche Mystik bei Ruh, Kurt, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990, pass. Allgemein dazu auch Wandhoff (Anm. 2), S. 27–31. Ein knapper Überblick speziell zur Tradition der Lichtmetaphysik findet sich auch bei Eco, Umberto, Kunst und Schönheit im Mittelalter, Köln 1983, S. 67–78, der neben Augustinus unter anderen noch Ps.-Dionysios Areopagita, Robert Grosseteste und Bonaventura als Einfluss anführt.

> Gott ist die Wahrheit und ein Licht seiner selbst. Wenn Gott dann in den Tempel kommt, so vertreibt er die Unkenntnis – das ist die Finsternis – und offenbart sich mit Licht und Wahrheit. Dann, sobald die Wahrheit bekannt wird, sind die Kaufleute verschwunden, denn die Wahrheit braucht keinen Handel.

Eckhart nimmt also Bezug auf die Dichotomie von Licht und Dunkel, und er bezeichnet die *vinsternis* explizit als jene *unbekanntnis*, die durch Licht in Wissen, Einsichtigkeit bzw. Wahrheit transformiert werden könne.[24] Die Aussage, dass Gott Licht und Wahrheit ist, macht darüber hinaus jene ontologische Vorstellung des Göttlichen deutlich, die sich bereits bei Johannes und Augustinus gezeigt hatte.[25] Das ausgestrahlte Licht wird demnach als Hinweis auf das Göttliche verstehbar, wenn sich Gott mit *liehte* offenbart. Dem eigentlich Unsichtbaren wird in der Lichthaftigkeit seiner selbst ein Realitätsstatus attestiert, der letztlich eine gewisse, dennoch unbestimmte und unbestimmbare Erkennbarkeit suggeriert. Aus der an das Johannesevangelium erinnernden, eine metaphysische Realität voraussetzenden Verwendung des Begriffs resultiert demnach ein Oszillieren zwischen Schein und Sein, zwischen Bild und Bedeutung, das die Semantik des Lichts extrem ausweitet.[26] Es wird nämlich deutlich, dass dem Licht bzw. dem Lichtbegriff – in wechselnder Perspektivierung – eine eher metaphorische oder metaphysische Relevanz zukommen kann.

Für die Mystik, die in der *unio mystica* ihr Zentrum hat,[27] geht es jedoch in erster Linie um die metaphysischen Aspekte, denn das Ziel aller Bemühungen ist die Annäherung an jenes Göttliche, das im Licht ausgedrückt wird. Bezüglich der enormen Bedeutung des eigentlich nicht Mitteilbaren rückt somit die Frage nach der

---

24 Zur Stelle cf. Egerding, Michael, Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik, 2 Bde., Paderborn 1997, hier Bd. 2, S. 377, zum „Offenbarungscharakter der göttlichen Wirklichkeit“: „Wenn Eckhart [obwohl sich die Unähnlichkeit der göttlichen Wirklichkeit mit der erkennbaren jedem Erkennen verschließt] trotzdem die Lichtmetapher in Bezug auf Gott gebraucht, steht diese für die göttliche Wirklichkeit, die sich – abgesehen von der bleibenden Unbegreiflichkeit und Verborgenheit der göttlichen Wirklichkeit im Ganzen – im Bereich des Menschen zur Erscheinung bringt.“ Zum Licht bei Meister Eckhart cf. v.a. auch Magistri Echardi expositio sancti evangelii secundum Iohannem (LW III).

25 Cf. Egerding (Anm. 24), S. 376: „Die Eigenschaft des wahrnehmbaren physischen Lichtes sind so der Beschaffenheit des göttlichen Seins analog, daß Licht als Metapher Gottes auf einem *fundamentum in re* basiert: Die Formulierung *götliches lieht* weist auf die Einsehbarkeit Gottes hin, in dessen Selbstmitteilung in Helligkeit und Offenbarkeit es begründet liegt, daß er vom Menschen erkannt werden kann“. Zur Bedeutung der Lichtbegrifflichkeiten seit Platon cf. Beierwaltes (Anm. 7), S. 64.

26 Cf. Haug (Anm. 6), S. 536.

27 Ibid., S. 541. Unabhängig davon, ob die mystische Erfahrung als Gnadengabe erfahren wird, durch Meditation oder die Hinwendung zum innersten Innen, steht im Zentrum stets – als pragmatischer Minimalkonsens – die „Vereinigung mit dem Einen“. Haas, Alois M., Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik, Freiburg i.Br. 1979, und (mit Hinweis auf die Bedeutung dieser Vorstellung für das Verständnis mystischen Sprechens) Köbele, Susanne, Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache, Bern 1993, S. 9 und bes. 30.

Ausdrucksmöglichkeit des (mystisch-mystagogischen) Sprechens überhaupt in den Fokus; und der prekäre Status der Bilder in diesem Kontext macht es notwendig, den Begriff der ‚Metapher' noch einmal grundlegend zu hinterfragen. Walter Haug z.B. sieht die mystische Sprache in seinem theoretischen Zugriff als Sondersprache, als „universales Gespräch", in dem die Bildaussagen nicht als Metaphern fungieren, sondern vielmehr „ontologischen Erfahrungen" entsprechen würden.[28] Von daher spricht er von „Seinsaussagen", um deutlich zu machen, dass Gott aufgrund der spezifischen Verwendung der Lichtbegriffe Licht ist – und zugleich nicht ist.[29] Es geht darum, dass Gott in der ausgesagten Lichthaftigkeit gar nicht wesentlich erfasst werden könne und „[d]ie Erfahrung und Darstellung anhand der Struktur der unähnlichen Ähnlichkeit [...] fundamental von der Darstellungsform der Metapher unterschieden [ist]".[30]

Die Metapher als Sprachbild hingegen basiert, das kann als linguistisch-epistemologische Quintessenz der Metaphernforschung seit Aristoteles gelten, auf einer „Übertragung(-sleistung)" (griech. *metaphérein*), bei der zumeist ein Aspekt aus einem Bereich auf einen anderen bezogen wird.[31] Der Möglichkeit des uneigentlichen Sprechens liegt in der Regel eine Analogie zugrunde, die dem Bild seine spezifische Logik verleiht und der Betonung einzelner Eigenschaften dient.[32] So kann Achill (das vielleicht klassischste Beispiel für eine Metapher) allein im Hinblick auf seinen Kampfesmut und seine Stärke als Löwe apostrophiert werden,[33] wodurch zahlreiche, bezüglich der Aussageabsicht nebensächliche Aspekte ignoriert werden (können).

Der lichthaft gedachte Gott im mystischen Kontext sei indes, da dem Unsichtbaren zwangsläufig die Vergleichbarkeit abgehe, metaphorisch nicht fassbar, weshalb laut Haug in der Bildlichkeit Aussagen ontologischer Erfahrungen gesehen werden

---

28 Haug (Anm. 6), S. 536 und 538.

29 Begriff nach Köbele (Anm. 27), S. 65, mit Bezug zu Haug (Anm. 6), S. 536.

30 Haug (Anm. 6), S. 536.

31 Zur Metapher cf. Art. ‚Metapher', in: HWR, Bd. 5 (1999), Sp. 1099–1183, und Art. ‚Metapher', in: HWPh, Bd. 5 (1980), Sp. 1179–1186; dazu Köller, Wilhelm, Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern, Stuttgart 1975; Hülzer, Heike, Die Metapher. Kommunikationssemantische Überlegungen zu einer rhetorischen Kategorie, Münster 1987; Jäkel, Olaf, Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1997; Metaphors in Cognitive Linguistics. Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, hg. v. Gibbs, Raymond W. und Steen, Gerard J., Amsterdam 1999; Coenen, Hans Georg, Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede, Berlin 2002.

32 Dazu besonders Köller (Anm. 31), S. 225–227 sowie 235–237, wobei Bedeutung und Funktion der Analogie hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden können. Cf. dazu etwa Hofstadter, Douglas und Sander, Emanuel, Die Analogie. Das Herz des Denkens, Stuttgart 2014; Taverniers, Miriam, Metaphor and metaphorology. A selective genealogy of philosophical and linguistic conception from Aristotle to the 1990s, Gent 2002; Lakoff, George und Johnson, Mark, Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern, Heidelberg [9]2018.

33 Homer, Ilias, XX, 164–165.

müssten.[34] Die Ansicht ist bereits für die Metaphorik im mystischen Sprechen fundamental kritisiert worden,[35] sie zeigt dennoch – und zwar in aller Deutlichkeit für die Lichtmetaphorik – wo Schwierigkeiten zutage treten, wenn sprachlich erfasst werden soll, was sich sowohl konkret sinnlicher Erfahrung als auch der Begriffsbestimmung entzieht: Das Göttliche wird (obgleich eigentlich nicht erkennbar) im Licht zwar als (zumindest prinzipiell) wahrhaft Seiendes markiert, die sprachlichen Darstellungsformen werden dem Wesen jedoch nur insofern gerecht, als sie zwar eine Vorstellung auf den Begriff bringen, sich selbst allerdings „gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, [und] nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können".[36] Diese fundamentale Diskrepanz ist für die Betrachtung der Lichtmetaphorik von besonderer Bedeutung, da sich in der praktischen Verwendung von Lichtbegriffen eine Funktion dieser Vorstellung offenbart, welche das Verständnis der Metaphern auf einer epistemologisch-sprachphilosophischen Ebene ganz wesentlich beeinflusst.

III. Das Licht bei Heinrich von Neustadt

Als aussagekräftiges Beispiel für die praktische Bedeutung metaphorisch verwendeter Lichtbegriffe soll nun mit ‚Gottes Zukunft' ein Text in den Blick genommen werden, der weder in der mystisch-mystagogisch interessierten Forschung noch überhaupt große Aufmerksamkeit erregen konnte.[37] Es handelt sich bei dem Autor,

34 Haug (Anm. 6), S. 536.

35 Besonders von Köbele (Anm. 27) sowie Hummler, Susanne, Sprache als Medium der mystischen Erfahrung. Über das Verhältnis von Aktion, Kontemplation und Sprache in Eckharts Interpretation von Lc 10,38, in: Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger, hg. v. Janota, Johannes et alii, Tübingen 1922, S. 363–387; cf. dazu die Replik von Haug, Walter, Überlegungen zur Revision meiner ‚Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens', in: Idem, Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995, S. 545–549, sowie das Folgende.

36 Blumenberg, Hans, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a.M. 2013, S. 16.

37 Neben dem Artikel in [2]VL (Anm. 1) sind zu nennen Huber, Christoph, Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklaere, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl (MTU 89), München 1988, S. 200–244, zur (indirekten) Alanus-Bearbeitung in ‚Gottes Zukunft'; Schumacher, Meinolf, Gemalte Himmelsfreuden im Weltgericht. Zur Intermedialität der Letzten Dinge bei Heinrich von Neustadt, in: Ästhetische Transgressionen (FS U. Ernst), hg. v. Grothues, Silke, Sassenhausen, Ruth und Scheffel, Michael (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 69), Trier 2006, S. 55–80, der ‚Gottes Zukunft' in ekphrastischer Perspektive untersucht; ferner cf. Löser, Freimut, Maria Magdalena am Grab. ‚Der Sælden hort', ‚Von Gottes Zukunft' und die ‚Bairische Marienklage' als poetische Bearbeitungen einer Pseudo-Origines-Predigt, in: Studien zur deutschen Sprache und Literatur (FS Konrad Kunze), hg. v. Bok, Václav et alii, Hamburg 2004, S. 156–177; sowie Achnitz, Wolfgang, Babylon und Jerusalem. Sinnkonsti-

Heinrich, um einen Arzt aus Neustadt (bei Wien), von dem kaum mehr bekannt ist als die ihm zugeschriebenen Werke.[38]

‚Gottes Zukunft' ist ein „laienkatechetisch ausgerichteter" Text, den Heinrich um 1307 aus einer ganzen Reihe von mystagogischen und heilsgeschichtlich relevanten Texten lateinischer Provenienz amalgamiert hat.[39] Was den Text, der theologisch nicht annähernd so provokativ ist wie etwa die Predigten Meister Eckarts, für eine Betrachtung der Lichtmetaphorik so wertvoll macht, ist gerade die Absenz von inhaltlicher Eigenständigkeit oder formaler Originalität: Der Rekurs auf Bekanntes und Bewährtes wird hier zu einem beredten Zeugnis sowohl für den extrem weiten Horizont mystisch-mystagogischer Kultur als auch für die pragmatische Dimension mystischer Sprachpraxis. Und nicht zuletzt lässt sich die Bildlichkeit mit Blick auf die verwendeten Quellen wesentlich präziser in ihrer Funktion und Bedeutung für die Darstellung des Unsichtbaren einschätzen, als das bei (vermeintlich) revolutionären Texten der Fall ist, deren historische Wirkung kaum abgeschätzt werden kann.[40]

Dem Autor geht es um die Darstellung bzw. Erklärung der verschiedenen Erscheinungsformen Gottes auf Erden. Das Werk ist, diesem Ziel entsprechend, in drei Teile gegliedert, die in gewisser Weise chronologisch, vor allem jedoch gemäß einer für das Heil relevanten Steigerung angeordnet sind. Der Beginn konzentriert sich dabei auf die Menschwerdung Gottes in Christus, der als *homo novus* charakterisiert und in seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung dargestellt wird.[41] Grundlage für diesen Teil ist

---

tuierung im ‚Reinfried von Braunschweig' und im ‚Apollonius von Tyrland' Heinrichs von Neustadt, Tübingen 2002.

38 Die wenigen urkundlichen Zeugnisse, die lediglich über den sozialen Stand Aufschluss geben, lassen einen städtischen Autor erkennen. Neben der religiösen Dichtung ‚Gottes Zukunft' (im Folgenden GZ) gibt es noch den Abenteuerroman ‚Appollonius von Tyrland' sowie die nur in Heidelberg cpg 401 gemeinsam mit ‚Gottes Zukunft' überlieferte, bezüglich der Autorschaft nicht eindeutig geklärte ‚Visio Philiberti', der freien Nachdichtung eines lateinischen Gedichts. Cf. Art. ‚Heinrich von Neustadt' (Anm. 1), Sp. 844; Text nach: Heinrich von Neustadt, ‚Apollonius von Tyrland', ‚Gottes Zukunft' und ‚Visio Philiberti', hg. v. Singer, Samuel, Dublin/Zürich ²1967.

39 Achnitz (Anm. 37), S. 371. Zu den Quellen cf. Art. Heinrich von Neustadt (Anm. 1).

40 Zur Einschätzung (vermeintlich) kreativer Metaphorik Egerding (Anm. 24), hier Bd. 1, S. 30, der darauf hinweist, dass Aussagen, „in denen dennoch eine Festlegung von kommunikativen Bedingungen für Texte eines solchen [i.e. vergangenen] Zeitraumes erfolgt, [...] nicht dem wissenschaftlichen Postulat der Kontrollierbarkeit [genügen]."

41 Der Begriff *zuokunft* im Titel ist der mittelhochdeutsche Ausdruck für ‚Ankommen' (lat. *adventus*). Cf. Lexer, Matthias, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch in 3 Bänden, Leipzig 1872–1878. Im Übrigen geht es trotz der Dreiteiligkeit eigentlich um ein viermaliges Ankommen Christi: *Dez ersten von dem himel hoch, / Wie in der liebe her abe zoch / Daz er in Gotes orden / Mit uns ist mensche worden, / Als ir e habt wol vernomen. / So ist daz ander zu komen / In reine hertzen und gedang; / Do ist er inne ein anevang / Der dugende und der reinikeit: / Bi wem er ist, der si gemeit! / Die drite zu kuonft ist der dot / Den er fuor unserr sunde bot. / Die vierde zu kunft ist vorhtlich, / Stark, bitter und greulich, / So er fur gerihte gat, / Und ie der mensche fur im stat, / Zu rihten umb sin missetat, / Die er in der zit begangen hat.* (GZ 5000–17: „Zuerst [kommt Christus] vom Himmel her, von wo der liebe

der ‚Anticlaudian' des Alanus ab Insulis, den Heinrich jedoch nicht direkt, sondern in der Form des ‚Compendium anticlaudiani' rezipiert hat.[42] Im folgenden Teil, der explizit auf Sankt Bernhard und dem, was er *schribt* [...] *zu dez passiones vart* (GZ 1985–1986), basiert,[43] geht es um das Ankommen Gottes im Menschen (GZ 5006: *in reine hertzen und gedang*). Das entspricht, mit dem Fokus auf die geistige wie emotionale Erfahrung, eindeutig dem *unio*-Gedanken; allerdings wird dieser – darin offenbart sich der eher mystagogische Charakter von Heinrichs Ausführungen – mit dem Tod Christi am Kreuz und einer generellen *imitatio Christi* verknüpft. Diese Verbindung leitet dann unmittelbar über in die Ausführungen des dritten Teils (GZ 4993–8129), wo Heinrich perspektivisch die Ankunft Gottes beim Jüngsten Gericht ins Zentrum rückt. Auch dieser Darstellung liegen bekannte Quellen zugrunde, wie das ‚Compendium theologicae veritatis' des Dominikaners Hugo Ripelin von Straßburg und die ‚Fünfzehn Vorzeichen des Jüngsten Gerichts' nach der ‚Legenda aurea'.[44] Eine originäre Gestaltung lässt sich in ‚Gottes Zukunft' nur insofern ausmachen, als im Hinblick auf das Jüngste Gericht „[e]rstmals in der deutschen Literatur

---

Herr ihn sandte, dass er nach Gottes Plan unter uns Mensch geworden ist, wie ihr gehört habt [i.e. die Inkarnation]. Die zweite Ankunft betrifft reine Herzen und Gedanken. Dort wirkt er als Ursache für Tugend und Lauterkeit: Glücklich, bei wem er ist [i.e. in der Seele der Menschen]. Die dritte Ankunft meint den Tod, den er für unsere Sünde erlitten hat [i.e. die Passion]. Das vierte Kommen ist schrecklich, hart, schlimm und erschreckend, da er ins Gericht geht und jeder Mensch vor ihm stehen muss, damit jene Missetaten gerichtet werden können, die er begangen hat [i.e. das Jüngste Gericht].) In ähnlicher Weise wird das Buch auch zusammengefasst (cf. GZ 8118–8128), wobei es sich dabei wohl um einen Schreiberzusatz handelt. Dazu Huber (Anm. 37), S. 214, der vor allem die Ankunft in der Seele als „nur in den moralisierenden Einschüben" aktualisiert sieht, da Heinrich seinen Text lediglich in drei Teile gliedert.

42 Hinter dem ‚Compendium Anticlaudiani' (cf. den Hinweis auf diese Grundlage [mit einer Edition des Textes] bei Ochsenbein, Peter, Das Compendium Anticlaudiani, in: ZfdA 98 [1969], S. 81–109) steht mit dem ‚Anticlaudianus' des Alanus ab Insulis also eine lateinische Bildungstradition. Laut Titulus wird der Text überhaupt auf Alanus als Autorität zurückgeführt, und der erste Teil (GZ 1–1986) hebt nach einem Prolog (GZ 1–88) an mit: *Waz Alanus in dem slaf sach.* Als Kolophon gibt die Ausgabe auch an: *Hie get uz Alanus oder unsers Herren zukuonft.* Zur Bedeutung von Alanus in ‚Gottes Zukunft' siehe Huber (Anm. 37), bes. 246, der darauf hinweist, dass Heinrich die Probleme einer heilsgeschichtlichen Übersetzung „mit erstaunlich scharfem Blick" erkennt und „durch die Summierung alternativer Aspekte" (sc. mariologische Gedanken etc.) ergänzt. Für seine Ausführungen greift Heinrich in diesem Teil von ‚Gottes Zukunft' entsprechend auf Teile der ‚Vita beatae Mariae et salvatoris rhythmica' zurück. Cf. dazu auch Art. ‚Heinrich von Neustadt' (Anm. 1), Sp. 842–843.

43 Obgleich Heinrich in diesem Teil (GZ 1987–4992) Bernhard explizit erwähnt, handelt es sich bei dem verwendeten Text um den ‚Sermo de vita et passione Domini' von Ps.-Bernhard von Clairvaux; zusätzliche Quelle ist ferner die ‚Homilia de Maria Magdalena'.

44 Cf. Art. ‚Hugo Ripelin von Straßburg', in: ^{2}VL 4 (1983), Sp. 252–266, sowie zu den ‚15 Zeichen zum Jüngsten Gericht' nach dem Kapitel ‚De adventu Domini' der ‚Legenda aurea' des Jacobus de Voragine, Legenda aurea, hg. v. Häuptli, Bruno W., Freiburg i.Br. 2014.

[...] vor Augen geführt [wird], daß Christus selbst die Fürbitte seiner Mutter Maria für die Verdammten nicht erhört – Barmherzigkeit am Anfang, Gerechtigkeit am Ende".[45] Insgesamt erweist sich ,Gottes Zukunft' allerdings als sehr traditionsorientierte, um die Vermittlung sanktionierter Wissensbestände bemühte Ausprägung eines klassisch-lateinisch gebildeten Mystikverständnisses.

Auch die Begrifflichkeit des Lichts, die hier im Zentrum des Interesses steht, scheint sich durchaus im Rahmen des Erwartbaren zu bewegen. In einer Annäherung an die Bedeutung sowie die Verstehensmöglichkeiten der Lichtbegriffe (gerade im Hinblick auf das Unsichtbare), zeigen sich in erster Linie Verwendungsformen, die in keiner Weise von der seiner Vorlagen unterschieden sind. Als etwa im ersten Teil die personifizierte Weisheit, wie bei Alanus bzw. im ,Compendium' angelegt, mit der Bitte um eine Seele vor Gott kommt, stellt der Text allenthalben das Strahlen und Leuchten des göttlichen Lichts dar; und die Weisheit sieht hier den *liehten ane blik / Unsers herren* (GZ 1151–1152: „den hellen [bzw. herrlichen] Anblick / unseres Herrn"). Diesem Anblick kann die Weisheit indes nicht standhalten, da sie explizit der irdischen Sphäre angehört; in der unmittelbaren Gegenwart Gottes kann die Verstandeskraft nichts erkennen, denn

Der thron [*waz*] *als durhluohtig,* [*und*]
Er gap so uber schoenen glast
Daz der Wisheit gebrast
Kraft, horen und sehen.
Von gotelichem brehen
Und von dem schin der ewikeit
Der glast ir in die augen sneit
Der von Got schein her wider. (GZ 1126–1133)

Der Thron war so durch und durch glänzend / und strahlte so überaus stark, / dass der Weisheit mit ihrer Kraft / auch Hören und Sehen verging. / Vom göttlichen Strahlen / und vom Schein der Ewigkeit / stach ihr ein Glanz in die Augen, / der von Gott her schien.

Diese Darstellung entspricht nicht nur der Vorlage, sondern gleichzeitig auch einer verbreiteten Vorstellung von den Möglichkeiten einer rationalen Gotteserkenntnis: Der Weisheit ist es erst möglich Gott zu erkennen, als Fides, der als Frau personifizierte Glaube, mit einem Spiegel zu Hilfe eilt.[46]

Die Tatsache, dass in dieser Darstellung ein regelrecht blendendes Licht von Gott ausgeht, erschließt sich dem Leser jedoch erst in ihrer vollen Bedeutung, wenn er die

45 Janota, Johannes, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. 3: Vom späten Mittelalter zum Beginn der Neuzeit, Teil 1: Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit (1280/90–1380/90), hg. v. Heinzle, Joachim, Tübingen 2004, S. 228.

46 Cf. Alanus ab Insulis, Anticlaudianus, Texte critique avec une Introduction et des Tables, hg. v. Bossuat, Robert, Paris 1955, VI, 127–137 (*Hoc speculum mediator adest, ne copia lucis / Empiree, radians uisum, depauperet usum. / Visus in hoc speculo respirat, lumen amicum / Inuenit et gaudet fulgens cum lumine lumen. / Cernit in hoc speculo uisu speculante Sophia, /*

von Heinrich verwendeten Lichtbegriffe auf die Lichtmetaphysik und den entsprechenden Wahrheitsanspruch zurückführen kann: Der Schein, den Gott, *die hoch gelobte maiestas* (GZ 1125: „die verehrte Majestät"), auf dem *durhluohtig thron* aussendet, könnte bei einem bloßen Rekurs auf alltägliche Lichtvorstellungen gar nicht in ganzer Konsequenz erfasst werden. Das Licht, um das es hier geht, entspricht nicht dem natürlich-physikalischen Licht, auch wenn die Terminologie diese Konnotation zuerst aufruft – und eine solche Semantisierung in einem unmittelbar-naiven Textzugang auch gar nicht verhindert werden kann. Dennoch ist die Bildlichkeit nicht allein von konkreten Vorstellungen her verstehbar, sondern muss um jene abstrakten Bezüge ergänzt werden, wie sie im Rahmen der Lichtmetaphysik entwickelt werden. Eingangs war bereits zu sehen, wie die Bildlichkeit in den frühesten Zeugnissen eine eigene Dynamik entwickelt: Losgelöst von einer Konzeptualisierung, die auf der Alltagserfahrung basiert, bezeichnet der Lichtbegriff einen weitaus umfangreicheren, gedanklich eigenständigen Bereich – ohne allerdings im eigentlichen Sinne metaphorisch aufgelöst werden zu können.[47] Während der Metapher im Kern eine Analogie zugrunde liegt, spielt Analogiebildung im Rahmen der Lichtmetaphysik (zumindest auf den ersten Blick) keine Rolle. Das göttliche Licht lässt sich aufgrund einer im Bild stattfindenden, vom Bildspenderbereich entkoppelten gedanklichen Entwicklung also nicht mehr auf das physisch wahrnehmbare Licht zurückbeziehen. Vielmehr scheint greifbar, was Blumenberg als „absolute Metapher" bezeichnet hat, nämlich die Veranschaulichung einer abstrakten Idee in einer Bildlichkeit, die ohne Bezug zu dem von ihr ursprünglich bedeuteten bleibt.[48] Dennoch macht die Lichtmetaphorik die von ihr markierten Erkenntnisgegenstände (wie die Ewigkeit, den Thron Gottes oder das Göttliche selbst) in gewissem Sinne einsichtig,

---

Quicquid diuinus in se complectitur orbis. / Dum noua queque uidet, miratur ad omnia, gaudet / In cunctis, nouitas noua rerum gaudia gingnit; / Eius cum uisu mens delectatur et omnes / Eroris pellit nebulas et gaudia mentem / Perfundunt [...]) bzw. Compendium 25, 1–6.

47 Bereits Blumenberg (Anm. 10) zielt ab auf die Verabsolutierung metaphorischer Begriffe. Neuere Ansätze, wie Fauconnier, Gilles und Turner, Mark, Conceptual Blending, Form, and Meaning, in: Recherches en communication 19 (2003), S. 57–86, oder Hofstadter/Sander (Anm. 31), bes. 85–88, sehen den Prozess von Bedeutungsbildung überhaupt dynamischer: Um das semantische Zentrum eines Begriffs, in dem in der Regel Alltagserfahrungen sich niederschlagen, lagern sich auch Bedeutungsebenen an, die weniger typisch sind, die aber – je nach Kontext – durchaus neue Zentren bilden können. So kann etwa ‚Licht' zuerst ‚eingeschaltete Lampe' oder ‚Idee' bedeuten, wenn jemandem ein Licht aufgeht; die metaphysische Bedeutung spielt in diesen Aktualisierungen natürlich keine Rolle, sie wird aber relevant, wenn in metaphysisch-religiösen Kontexten vom Licht die Rede ist.

48 Im Kern schon Blumenberg (Anm. 10), besonders aber Blumenberg (Anm. 36). Eine Erläuterung findet sich bei Kaminski, Andreas, Was heißt es, dass eine Metapher absolut ist? Metaphern als Indizien, in: Journal Phänomenologie 41 (2014), S. 47–62, und eine Anwendung auf die mystische Sprache bei Köbele (Anm. 27).

da immerhin deren metaphysische Erkennbarkeit in der ausgesagten Lichthaftigkeit angedeutet wird.

Die komplexe Bildlichkeit, die hier entfaltet wird, entspricht somit den verbindlichen Normen der Lichtmetaphysik und zugleich der heilsgeschichtlich ausgelegten, eschatologisch konzipierten Welt: Das Sprechen von der Lichthaftigkeit wird demnach zur Vorausdeutung auf jene Erkennbarkeit nutzbar, die sich erst im Jenseits verwirklichen könne. Weil der Lichtbegriff (als Signifikant) immer nur bildhaft auf die metaphysische, nicht sagbare Wahrheit verweist, bleibt das Bezeichnete (als Signifikat) im Hintergrund. Damit hält die Metaphorik jene Schwelle bewusst, die aus der ontologischen Differenz von irdischer Schöpfung und ewigem Schöpfer resultiert.[49] Allerdings antizipiert Heinrich, das hebt die Differenz in gewisser Weise wieder auf, die Erkenntnis doch – zumindest prinzipiell: Ganz am Ende des Textes, wo das Jüngste Gericht beschrieben wird, zeigt Heinrich, dass die Welt in Licht aufgehen wird, [*l*]*uter clar als ein cristal* (GZ 7501),[50] und es ist die Rede davon, dass der Mensch letztlich doch erkennen könne, denn

Dez menschen lip wirt so clar
Als ein schoner spigel lieht,
Daz sich der mensche besieht
In der claren gotheit.
Dar nach der mensche ist bereit:
Mit sussekeit befuihtet
Mit clarheit uber luihtet,
[...]
Mit Got ein goteliche schar
In himelischer freuden glantz:
So wirt des himels freude gantz. (GZ 7510–7517 und 7521–7523)

Der Körper des Menschen wird klar / wie ein schöner Spiegel, / damit sich der Mensch / in der reinen Gottheit erkennt. / Danach ist der Mensch bereit: / Mit Lieblichkeit benetzt, / mit Klarheit durchstrahlt, / [...] / mit Gott eine göttliche Gemeinschaft / im Glanz der himmlischen Freude: / So wird die himmlische Freude vollkommen.

Gemäß dem Axiom, dass Gleiches nur durch Gleiches erkannt werden könne,[51] wird die Erkenntnis – die wahre Selbsterkenntnis im Grunde – mit dem Lichthaft-Werden des Menschen verbunden, woraus die Einheit von erkennendem Menschen und der lichthaften Gottheit resultiert. Die sich anschließende Aufnahme in das Gottesvolk führt dann noch zu einer Freude, die ihrerseits nur als Licht gedacht werden kann. Bemerkenswert ist allerdings, dass Heinrich der möglichen *unio* im Irdischen – also der Vereinigung mit dem Einen im Leben –, die an anderer Stelle dieses vornehmlich

49 Köbele (Anm. 27), S. 10, sieht diese Schwelle – mit der strengen Relation von Bild und Bedeutung des traditionsreichen, dogmatischen Lateins – in der Sprache reproduziert. Cf. dazu auch das Folgende.

50 *Wie clar daz ertrich wirt* lautet die Kapitelüberschrift vor GZ 7498.

51 Cf. Egerding (Anm. 24), Bd. 2, S. 379; zur kognitionswissenschaftlichen Grundlage Hofstadter/Sander (Anm. 32).

explanativen Textes erklärt wird, gar nicht viel Platz einräumt: Im zweiten Teil, wo eigentlich die Passion geschildert wird, wirft der Autor einmal die mystisch relevante Frage auf, *Wie man Got vindet*.[52] Extrem verknappt ist hier, in gerade 23 der immerhin 8130 Verse, die mystische *unio* exkursartig in Aussicht gestellt, und ganz lapidar heißt es:

> *Neige dich in demuot,*
> *Wiz barmhertzig und guot,*
> *Wiz stete an dinem sinne,*
> *Habe gantze Gotes minne*
> [...]
> *Nimest du Got in dinen sin,*
> *Er zeugt sich dir, du vindest in,*
> *Er wil sich vor dir nennen,*
> *Daz du in maht erkennen.* (GZ 4153–6 und 4161–4)

> Neige Dich in Demut, / sei barmherzig und gut, / sei beständig, / liebe Gott vollkommen / [...] / Bemühst Du Dich um Gott, / [dann] zeigt er sich Dir; [und] Du findest ihn. / Er will sich Dir mitteilen, / damit Du Ihn erkennen kannst.

Neben den Bedingungen, die Heinrich nennt (also Demut, Barmherzigkeit und Beständigkeit auf der ethischen Ebene, emotional-affektive Gottesminne und einen durchaus rationalen Zugang auf der epistemologischen Ebene), wird einfach auf die Offenbarung verwiesen. Weder Licht noch Lichtmetaphorik, nicht einmal eine besonders auffällige Bildlichkeit zeichnet die Passage aus. Nur eine eher nüchterne Aussage weist den Weg, wodurch der Text einer Tradition zugeordnet werden kann, die einer Gottesbegegnung bzw. individuellen Visionen im Hier und Jetzt tendenziell skeptisch gegenübersteht.[53] Die Gottesschau, mithin die *unio*, wird damit ganz eindeutig auch als eine Erwartung gefasst, die sich erst und überhaupt nur im Jenseits erfüllen kann.

Dieser eschatologische Vorbehalt, der den Vorstellungen gelehrt-lateinischer Provenienz entspricht, lässt sich jedoch nicht allein auf inhaltlicher Ebene nachweisen, sondern bestimmt ebenfalls die sprachliche Gestaltung: Heinrich hält mit seinen metaphysischen Lichtbegriffen, die zeichenhaft auf eine gegenwärtig unzugängliche Bedeutungswelt verweisen, den Abstand zwischen Diesseits und Jenseits bewusst. Das weist seinen Text erneut als eindeutig traditionsgebunden aus, denn die Volkssprachen des Mittelalters, die noch nicht die semantisch-konzeptuelle Festigkeit des

52 Zur unsystematischen Behandlung der Ankunft Gottes in der Seele in ‚Gottes Zukunft' cf. oben Anm. 40. So findet sich z.B. die Frage als Kapitelüberschrift bei GZ 4149, also mitten im zweiten Buch.

53 Allgemein zur *unio*-Skepsis der lateinischen Tradition cf. Köbele (Anm. 26) sowie zum Argwohn Davids von Augsburg gegenüber „potentiell trügerische[n]" Visionen und Offenbarungen den Aufsatz von René Wetzel in diesem Band (S. 79).

Lateinischen aufweisen, wären eigentlich prädestiniert, in sogenannten „Sprengmetaphern“[54] das Unbegreifliche dem Erfahrungsbereich der Sprache zu integrieren. Dabei gehe es Köbele zufolge darum, das logische Sprachdenken in entsprechenden sprachlichen Äußerungen zu transzendieren:[55] Durch unverbrauchte (Sprach-)Bilder – wie dem *grunt*, der *gruntlôs* ist, bei Meister Eckhart[56] –, die in der Überforderung des Verstandes quasi *bild mit bilden us triben*,[57] würde die Unbegreiflichkeit im Denken erlebbar. Die Diskontinuität der Bildlichkeit, d.h. die Aufhebung klarer Verweisstrukturen etwa in paradoxen Äußerungen, entspräche dem diskontinuierlichen Moment der sprung- bzw. gnadenhaft erreichten *unio*; und die „explosive Metaphorik“ führe dann, im Vollzug der sprachlich induzierten Unlogik, zu der konkret und individuell nachvollziehbaren Einsicht, „daß das Unbegreifbare die innere Bedingung der Begreifbarkeit des Göttlichen darstelle“.[58] Aufgrund der tendenziellen Selbstaufhebung der Bilder in der Paradoxie nicht mehr gleichnishafter Gleichnisse entstehe eine neue, andere Realität dort, wo die Sprache zum alleinigen Medium der Gedanken werde.[59]

Es geht um die Verabsolutierung der Sprache sowie um die Zurücknahme ihrer Verweisfunktion: Was Sprache ausdrückt, soll unmittelbar in ihr erfahren werden (können), weshalb die Begrifflichkeiten durch paradoxale Aufladungen zu einem allein der Sprache immanenten Erfahrungsbereich führen. Die traditionelle, lateinisch geprägte Sprachbildlichkeit jedoch, mit ihrer eindeutigen Relation von Bild und Bedeutung, reproduziere geradezu die entscheidende Differenz von Diesseits und Jenseits: Was im Hier und Jetzt erfahren werden kann, ist immer nur Abbild dessen, worum es zwar eigentlich, jeweils aber erst im Jenseits geht.[60]

---

54 Blumenberg (Anm. 36), S. 174–176, sowie Blumenberg, Hans, Beobachtungen an Metaphern, in: Archiv für Begriffsgeschichte 15 (1971), S. 161–214, bes. 170.

55 Das Folgende nach Köbele (Anm. 27), S. 58–63.

56 DW II 309, 5 (Predigt 42: *Adolescens, tibi dico: surge*): *und gange in den grunt, der gruntlôs ist.*

57 Seuse, Heinrich (1362), Das Exemplar, Buch I, Kap. LIII (Deutsche Schriften, hg. v. Bihlmeyer, Karl, Stuttgart 1907), S. 191, Zeile 6–12: *Er sprach: wie kan man bildlos gebilden unde wiselos bewisen, daz úber alle sinne und úber menschlich vernunft ist? Wan was man glichnust dem git, so ist es noh tusentvalt ungelicher, denn es glich sie. Aber doch, daz man bild mit bilden us tribe, so will ich dir hie biltlich zogen mit glichnusgebender rede, als verr* [80r] *ees denn múglich ist, von den selben bildelosen sinnen, wie es in der warheit ze nehmen ist, und lang red mit kurzen worten beschliessen.*

58 Köbele (Anm. 27), S. 198–199.

59 Ibid., S. 67. Cf. zur Sprengmetaphorik bereits Blumenberg (Anm. 36), S. 176–181.

60 Zusammenfassend Köbele (Anm. 27), S. 198. Die Sprache wird hier zum unhintergehbaren Zeichen des Jenseitigen, da die Bedeutung immer nur als Verweis funktionalisiert werden kann. Entscheidend für diese Funktion ist vor allem die von Köbele (Anm. 26), S. 10–11, postulierte Dichotomie von (traditionsorientiertem) Latein und (dynamischer) Volkssprache. Kritisch dazu Wolf, Gerhard, Rezension von Susanne Köbele, in: Arbitrium 15/3 (1997), S. 311–315.

IV. Zur Epistemologie von Lichtmetaphern

Die Lichtbegrifflichkeit stellt jedoch einen Spezialfall im Rahmen dieser sprachphilosophischen Annäherung an die Mystik dar:[61] Das Sprechen vom Licht bzw. mittels verschiedener Lichtbegriffe – das hat der historische Abriss eingangs aufzeigen können – ist bei der Übernahme griechischer Vorstellungen in christliche Kontexte bereits extrem traditionsbehaftet; gleichzeitig, das wiederum ist in der Auseinandersetzung mit dem Bedeutungsspektrum deutlich geworden, trägt die spezifisch christlich-metaphysische, von Alltagserfahrungen abstrahierte Aufladung der Lichtbegriffe dazu bei, die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits doch in gewisser Weise durchlässig erscheinen zu lassen.

Die mögliche Überschreitung wird dabei durch eine besondere Funktionalisierung der Lichtbegriffe evoziert, die – regelrecht kontraintuitiv – das Metaphorische selbst übersteigt: Die metaphysische Konzeptualisierung des Lichts führt somit zu einer Re-Codierung der Begriffe, wo eigentlich eine Analogie die Übertragung von Bedeutung aus einem Ursprungs- in einen Zielbereich garantiert.[62] Das Licht (als Bild) müsste eigentlich die Vorstellung von der Wahrheit erhellen, faktisch aber trägt der metaphysische Wahrheitsbegriff dazu bei, in ganz spezifischer Art und Weise vom Licht zu sprechen. Zwar mag der ursprüngliche Bereich des Bildes einen gewissen Einfluss auf die Vorstellung behalten – etwa, wenn das Spektrum des Lichts (von der Abwesenheit im Dunkel, über den Schatten und das Glimmen, bis hin zu Glanz und Blendung[63]) oder die Notwendigkeit von Licht für das (optisch-sinnliche) Erkennen dazu führt, der metaphysischen Idee eine präzisere Gestalt zu geben. Die metaphysische Codierung jedoch, die den Lichtbegriff gemäß ihrer eigenen Logik enorm erweitert, unterminiert das Konzept der Metapher insofern, als die zunehmende Abstraktion von jedweder Analogie zum physikalischen Licht eine kontextabhängige Semantisierung des Begriffs bedingt, zu welcher in erster Linie sanktionierte Wissensbestände und spezifische Erfahrungen im religiösen Bereich beitragen.[64] Es geht bei

61 Köbele (Anm. 27), S. 65, grenzt das Licht deshalb, mit Verweis auf den schon von Haug dargelegten Sonderstatus, gar bewusst aus ihren Überlegungen zur mystischen Sprache aus.

62 Cf. Coenen (Anm. 31). Zur Bedeutung der Analogie für Metaphern Hofstadter/Sander (Anm. 32), S. 91–96.

63 Dazu Wandhoff, Haiko, Einleitung, in: Lechtermann/idem (Anm. 2), S. 7–12.

64 Blumenberg (Anm. 10), S. 141, und (Anm. 36), S. 16, versucht im Rahmen seiner Metaphorologie anhand der Bildlichkeit der Sprache Indizien für eine Substruktur des Denkens zu finden. Cf. dazu Kaminski (Anm. 48). Mit dem Begriff der Metapher, und darin folgt ihm Köbele (Anm. 27) prinzipiell, bleibt es indes bei der Vorstellung einer Relation zwischen zwei Begriffen – im Sinne von Bild und Bedeutung. Vor allem am Lichtbegriff (und besonders dort, wo er für Wahrheit einstehen kann) entwickelt Blumenberg die Vorstellung einer besonderen Art der Begriffsbildung, die nur in dieser Bildlichkeit stattfinden könne, da sich das Eigentliche nicht in gleicher Weise überhaupt oder zumindest nicht pragmatisch ausdrücken ließe. Die spezifische „Nicht-Rückübertragbarkeit" aber, als bestimmendes Merkmal „absoluter Metaphern" (cf. Blumenberg [Anm. 36], S. 14, und Kaminski [Anm. 48], S. 49),

der metaphysischen Konzeptualisierung der Lichtbegriffe also in erster Linie um den Rekurs auf ein ganz bestimmtes Wissen, das im theologischen Diskurs entwickelt und vermittelt wird und letztlich dazu beiträgt, dass das Licht (mithin der eigentliche Bildbereich) von spezifischen Vorstellungen her definiert wird. Das hat zur Folge, dass die (linguistische) Kategorisierung der Lichtbegriffe als Metaphern fragwürdig wird: Das Verständnis von Licht als Wahrheit ergibt sich eben nicht aus sinnlichen Alltagserfahrungen bezüglich des Lichts, sondern beruht auf der intellektuellen Auseinandersetzung mit legitimen christlichen Glaubenssätzen,[65] die ganz stark auch die Vorstellung vom Licht beeinflussen.

In dieser metaphysischen Konzeptualisierung des Lichts, welche die Lichthaftigkeit der göttlichen Wahrheit ebenso umfasst wie die Wahrhaftigkeit des göttlichen Lichts,[66] wird letztlich sogar – und zwar gerade aufgrund der spezifischen Begriffsbildung – die Begegnung mit dem Göttlichen denkbar. Dabei wird die Begegnung zunächst als Erfahrung zeitloser Momenthaftigkeit dargestellt, als jener Augenblick, in welchem es einen „wie ein Lichtblitz" durchfährt. Die Erfahrung wird dabei eben zugleich wesentlich an den Glauben geknüpft, denn „‚Gott ist das Licht', nicht wie diese Augen es sehen, sondern wie das Herz es sieht, wenn es hört: er ist die Wahrheit" (Augustinus, oben S. 94). Der Glaube (*fides*) ist, wie Augustinus weiter ausführt, die *conditio sine qua non* der Einsicht:[67] Die glaubensgestützte Anerkennung von Aussagen zur Metaphysik des Lichts trägt dazu bei, sich das abstrakte Wissen (etwa in Form von Überzeugungen) ganz konkret anzueignen. Dabei spielen Aspekte wie Autorität, Gewöhnung und Rechtfertigung bzw. ganz spezifische Wahrheitskriterien eine zentrale Rolle, die der Legitimität des Wissens Vorschub leisten (können und müssen);[68] gleichzeitig konstituiert sich, aufgrund der Abstraktion von allen lebensweltlichen Bezugspunkten, im Licht ein quasi transzendenter, allein der Sprache immanenter Erfahrungsraum, der Begegnungen mit dem göttlichen im Licht ermöglichen kann. Die Sprache erlaubt nämlich, da der Wahrheitsanspruch des Metaphysischen diskursiv mit Licht(-haftigkeit) verbunden – und von daher zwingend unter den Glauben subsumiert – wird, die Erfahrung dessen, was im Grunde ‚nur' semantisch vermittelt wird: die Lichthaftigkeit der Wahrheit selbst. Im Für-wahr-halten von

---

spricht letztlich eher für Begriffsbildung als für Metaphorik. Cf. dazu Hofstadter/Sander (Anm. 32), S. 94–95.

65 Cf. zur Bedeutung von Glaubenssätzen in der christlichen Theologie Art. ‚Dogma', in: RGG 4, Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 895–899.

66 Cf. dazu die Ausführungen weiter oben bezüglich des Prologs zum Johannes-Evangelium.

67 Cf. De Trinitate, VIII, 4, 6, wo der Glaube mit der liebenden Erkenntnis im Herzen verbunden wird. Das Kapitel lautet: ‚Deus per fidem diligendus ut cor mundetur' („Gott mit Glauben liebend, damit das Herz gereinigt werde").

68 Sandkühler, Hans-Jörg, Kritik der Repräsentation. Einführung in die Theorie der Überzeugungen, der Wissenskulturen und des Wissens, Frankfurt a.M. 2009, S. 118–124. Zum speziellen Wahrheitsanspruch des Lichts cf. das Folgende.

Aussagen wie *Lumen de lumine, Deum verum de Deo vero* (aus dem Credo) lässt sich die (spontan-‚blitzhafte‘) Einsicht in den Umstand, dass das wahre Licht letztlich wahrhaftig wahr ist, tatsächlich erleben. Sobald das Licht in der Erkenntnis zu Wahrheit bzw. die Wahrheit zu Licht wird, kann der Moment dieser Erkenntnis (sc. das augenblickhafte Erfassen der geglaubten Wahrheit als wahr) als Begreifen erfahren werden. Erst also, wenn das Licht von der Vorstellung eines metaphysisch wahrhaftigen Seinslichts her konzeptualisiert wird, das als Ursprung allen Seins geglaubt wird, kann der Wahrheitsanspruch des Lichtbegriffs im Verstehen erfahren werden. Das Licht bleibt damit zwar ein Bild des göttlich wahren Seins,[69] geht aber weit über das hinaus, was ein Begriff oder eine Metapher für gewöhnlich zu leisten vermögen: Das Licht wird tatsächlich in seiner Wahrhaftigkeit erkennbar, wobei der Realitätsstatus eben konkret abhängig ist vom Glauben an den Schöpfer.

Für das entsprechende Verständnis der metaphysischen Lichtbegriffe ist jedoch spezielles Wissen wesentliche Voraussetzung. Für Rezipienten etwa, die in die Zusammenhänge von christlichen Überzeugungen und Glaubenswahrheiten eingeführt werden sollen, geht es zunächst darum, mit der Lichthaftigkeit auf diskursiver Ebene vertraut gemacht zu werden. Denn vor der metaphysischen Umdeutung bzw. (Re-)Codierung liegt es nahe, die Lichtbegriffe im naiven Zugang durchaus im Sinne von Metaphern aufzufassen. Die Begegnung bzw. die intensive Auseinandersetzung mit den Glaubenswahrheiten kann dann dazu beitragen, Licht als Wahrheit und Wahrheit als Licht zu begreifen sowie den spezifischen Wahrheitsanspruch der Lichthaftigkeit daraus abzuleiten. Mit dem Glauben schließlich, dem faktischen Für-wahr-halten der metaphysischen Aussagen, kann das Wissen um die Lichthaftigkeit der Wahrheit einen darüber hinaus veränderten epistemologischen Status erhalten,[70] und die Wahrheit lässt sich tatsächlich als lichthaft begreifen.

Das Licht vermittelt dem Gläubigen somit, gestützt auf den Diskurs der Lichtmetaphysik, einen Eindruck von den Glaubenswahrheiten, der mehr ist als ein rational-zeichenhafter Verweis: Im Erfassen des Leuchtens kann dem Gläubigen das Leuchtende in dem Maße als wahr erscheinen, wie die Wahrhaftigkeit des Lichts geglaubt wird. Die Lichtbegriffe können demnach im Für-wahr-halten die radikale Differenz der Relation von Bild und Bedeutung transzendieren, da der Glaube – der

---

69 So v.a. Augustinus, der in ‚Contra Faustum Manichaeum‘, XX, 2, das göttliche Licht (den Vater) als *inaccessibile* (unzugänglich) darstellt, wodurch die Relation von Bild und Bedeutung als Differenzphänomen begriffen werden kann, dem folglich keine Analogie mehr inhärent ist. Dagegen etwa Plotin, der im erkannten Licht das Göttliche sieht. Cf. dazu Blumenberg (Anm. 10), S. 157–158.

70 Obschon es sich bei der Erfahrung der Erkenntnis vom Licht als wahr um eine Erfahrung in Sprache handelt, deren Vermitteltheit stets gegen ihren eigenen Wahrheitsanspruch ins Feld geführt werden kann (cf. Augustinus), geht es darum, dass das (externe, quasi objektive) Wissen angenommen und in eine (subjektiv-internalisierte) Gewissheit verwandelt wird. Das „Für-wahr-halten“ nach Sandkühler (Anm. 68) ist hier vor allem als verkürzter, epistemologischer Ausdruck gewählt. Religiöser Glaube greift in der Praxis natürlich deutlich weiter aus.

bereits der Einsicht in die Wahrheit vorausgehen muss – eine Erfahrung ermöglicht, die sich ausnahmslos am Begriff ereignen kann.[71] In dieser individuellen Erfahrung wird die (vermeintliche) Analogie zwischen Wahrheit und Licht aufgegeben, so dass die Ähnlichkeit in eine – vorgestellte bzw. geglaubte – Identität kippt. Als epistemologische Grundlage beim Umgang mit metaphysisch aufgeladenen Lichtbegriffen spielt die Analogie somit kaum mehr eine Rolle. Dadurch wird der Lichtbegriff, der zugleich exklusiver Ausdruck der Erfahrung wird, zwangsläufig zum unmittelbaren Ausdruck der Wahrheit, und die Wahrheit muss entsprechend lichthaft gedacht werden.

Damit fällt die Vermittlung dieser spezifischen Erfahrung jedoch auf genau jene Begrifflichkeit zurück, die den Ausgangspunkt der Erfahrung ermöglicht: Im Fürwahr-halten des Leuchtens der Wahrheit kann die Erkenntnis der Wahrheit nur als Licht begreifbar werden (was noch einmal verdeutlicht, inwieweit das Transzendente hier an die Sprache gebunden ist). Aus der quasi selbstreferenziellen Semantisierung des Erfassens der Wahrheit im Licht aber (sc. als Erleuchtung)[72] resultiert letztlich die für den Gläubigen unverbrüchliche Erkenntnis, dass das Licht nur Wahrheit, Wahrheit jedoch nur lichthaft sein könne. Im Lichtbegriff kann folglich auf die potenzielle Erfahrbarkeit lichthafter Wahrheit bzw. des wahren Lichts rekurriert werden.

Zwar tritt mit einer Verbalisierung der Erfahrung wiederum die Diskrepanz zwischen Erleben und sprachlich-zeichenhaftem Ausdruck zutage (so dass die vermeintliche Ähnlichkeit wieder in einen Verweis zurückfällt, der den eschatologischen Vorbehalt im Sinne der traditionellen Mystik reproduziert); doch ist der Umstand, dass die konkrete Erfahrung wieder als abstraktes Wissen erscheint, allein den Bedingungen der Vermittlung geschuldet.[73] Weil die auf Glauben basierte Erkenntnis, dass Licht Wahrheit bzw. Wahrheit tatsächlich Licht ist, aber nur aus der sprachlichen Darstellung von der Lichthaftigkeit dieser Erkenntnis resultieren

71 Erkenntnis und Erfahrung sind damit unweigerlich an die spezifische Codierung der Lichtbegriffe sowie an eine adäquate Einstellung zu diesen Begriffen gebunden. Während es also bei den Mystikern der Volkssprachen um eine gnadenhaft-paradoxe Begegnung mit der unbegriffenen Wahrheit des Göttlichen geht, wird mit dem metaphysischen Lichtbegriff eher eine regulierte, regelrecht institutionalisierte Begegnung möglich.

72 Diese gesteigerte Selbstbezüglichkeit resultiert aus dem Umstand, dass das Erkennen von Wahrheit mit Begriffen des Einleuchtens, Erhellens und Klärens gefasst wird. Hinzu kommt, dass das Licht als Wahrheit nicht nur auf die Wahrhaftigkeit des Lichts, sondern zugleich auf die Einsicht in diesen Bezug rekurriert.

73 Die Erfahrung muss, soll sie ausgedrückt und vermittelt werden, unweigerlich auf den Begriff gebracht werden. Cf. dazu Haug, Walter, Grundformen religiöser Erfahrung als epochale Positionen. Vom frühmittelalterlichen Analogiemodell zum hoch- und spätmittelalterlichen Differenzmodell, in: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, hg. v. idem., Tübingen 1995, S. 501–530, sowie Haas (Anm. 27), bes. 136–185 zum Verhältnis von Sprache und Erfahrung bzw. den Wegen und Grenzen mystischer Erfahrung. Köbele (Anm. 27), S. 21–26, legt ausführlich dar, wie prekär der Begriff ‚Erfahrung' in Bezug auf die Bewertung mystischer Texte bzw. mystischer Sprache ist; als Beschreibung für Prozesse der Erkenntnis an den Texten selbst trägt er m.E. aber doch.

kann, zu der es kein lebensweltliches Pendant geben kann, ist die Kommunikation genau auf jene Bildlichkeit zurückgeworfen, welche die Erfahrung dieser Einsicht überhaupt erst ermöglicht. Immerhin kann dieses Wissen nun auf einer anderen epistemologischen Ebene situiert werden, da die einmal erfahrene Lichthaftigkeit mit einem wesentlich höheren Wahrheitsanspruch und einer dringlicheren Legitimität auftritt. Mit anderen Worten: Das Licht wird somit trotz seiner Zeichenhaftigkeit zum ultimativen Ausdruck der geglaubten Existenz des im Grunde nur sinnlich Unsichtbaren.[74]

Das metaphysische Licht bleibt in der Vermittlung, selbst wenn es von der (glaubensbasierten) Erfahrung lichthafter Wahrheit her konzeptualisiert wird, im Status der Bildlichkeit, bleibt ein Uneigentliches;[75] aufgrund der speziellen Konzeptualisierung der Lichtbegriffe aber – also von jenen Glaubenswahrheiten her, zu deren Darstellung sie eigentlich verwendet werden – kann auf epistemologischer Ebene ein Sonderfall konstatiert werden: Natürlich lässt sich das Licht zunächst als Metapher beschreiben, die der Rezipient von seiner Alltagserfahrung her zu verstehen versuchen kann. Im metaphysischen Kontext wird – durch die reziproke Konzeptualisierung von Licht und Wahrheit – mit der Analogie zugleich die entscheidende metaphorologische Grundlage epistemologisch regelrecht unterminiert: Mit der Einführung in die christliche Metaphysik kann sich die Vorstellung vom Licht nämlich dahingehend ändern, dass die Lichtbegriffe im Rahmen des Diskurses völlig neue Bedeutung erhalten, wobei eine Verschiebung auf dem epistemologischen Spektrum gleich in zwei unterschiedliche Richtungen denkbar ist.[76] Die metaphysische Konzeptualisierung eröffnet dabei einen zunächst zeichenhaft vermittelten Bedeutungsraum, der jenseits der irdischen Erfahrungswelt situiert ist. In diesem Raum kann der lichthaften Wahrheit bereits in Form eines abstrakten Wissens begegnet

74 Der Glaube, das ‚Für-wahr-halten' von etwas, lässt somit im Licht wahr werden, worauf der Begriff im Grunde nur zeichenhaft verweist. Zwar stellt der Glaube dabei, nach Sandkühler (Anm. 68), S. 34 und 85–86, eine schwächere Form der Überzeugung dar bzw. eine Form von Gewissheit mit einem vorwiegend subjektiven Wahrheitsanspruch – immerhin aber eine mit einem genuinen, im gemeinsamen Glauben quasi objektivierbaren Wahrheitsanspruch.

75 Zwar kann das Licht ontologisch absolut gesetzt werden; der Rekurs auf die Bildhaftigkeit (wie sie etwa bei Augustinus zu sehen war) hält aber die vermittelnde Funktion bewusst. Damit zeigt sich erneut die Komplexität der (mystischen) Sprache: Licht ist zunächst einfach ein Begriff, und selbst der Glaube, den es braucht, um die Erfahrung überhaupt in den Bereich des Möglichen zu holen, ist kein Garant für das Erleben. Da es um Sprache und Denken geht, kann die Erfahrung nicht in der Welt gemacht oder konkret vermittelt werden. Dennoch braucht es den Glauben an die sprachlich evozierte Lichtmetaphysik, um die Erfahrung überhaupt in den Bereich des Möglichen zu holen.

76 Als epistemologisches Spektrum soll die Möglichkeit verstanden werden, den Bezug zwischen Bedeutung und Bedeutungsträger differenziert aufzufassen. Die Bedeutungsbildung lässt sich demnach, im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Kontingenz, nach unterschiedlichen Abstraktionsgraden einteilen, vom Fußabdruck im Sand über den Rauch des Feuers bis hin zu Piktogrammen und Buchstaben. Cf. dazu die Ausführungen von Kaden, Christian, Art. ‚Zeichen', in: MGG 2, Bd. 9: Sachteil (1998), Sp. 2149–2220, hier 2158.

werden. Entscheidend aber ist, dass ein Teil dieser Bedeutung jene Erfahrung umfasst, die (selbst, wenn sie von anderen gemacht wurde) am Begriff möglich ist – wenn das Vermittelte tatsächlich geglaubt wird. Und in dieser potenziellen Erfahrbarkeit ist folglich die enorme Bedeutung vom Licht zu sehen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich schließlich auch die Verwendung des Lichts im hier diskutierten Textbeispiel besser einschätzen: Die Lichtbegriffe, die in ‚Gottes Zukunft' in aller Regel als Prädikat zu einem göttlich gedachten Erkenntnisgegenstand hinzutreten,[77] können insofern ontologisch aufgewertet werden, als sie (potenziell) Einfluss auf den epistemologischen Status dessen nehmen, was sie bedeuten. In der Katechese aber, für die Heinrich seinen Text konzipiert hat, geht es zunächst einmal um die lehrhafte, rational-zeichenhafte Vermittlung möglicher Erfahrungen im Jenseits. Dennoch treten die Lichtbegriffe bereits hier mit einem erfahrungsbasiert erhöhten Wahrheitsanspruch auf, der wesentlich zur Legitimität des Leuchtenden beitragen kann. Und im gefestigten Glauben, wenn der sprachliche Ausdruck seine Zeichenfunktion verliert und die Lichthaftigkeit tatsächlich als wahr erfahrbar wird, leuchtet auch der abstrakte „Glanz himmlischer Freude" (GZ 7522: *himelischer freuden glantz*) dem Gläubigen unmittelbar ein.

---

77 Es gibt in ‚Gottes Zukunft' keine explizite Erklärung oder Erläuterung des Lichts.

Figurata locutio et expérience mystique. Circulation de la pensée figurée d'Henri Suso du XIVe au XVIe siècle

Ingrid Falque (Louvain-la-Neuve) et Agnès Guiderdoni (Louvain-la-Neuve)

Quel rapport peut-il bien y avoir entre un dessin contenu dans l'œuvre du dominicain allemand Henri Suso, datant du XIVe siècle (planche 2), et un emblème tiré du recueil d'emblèmes religieux ‹ Schola cordis › du bénédictin Benedictus van Haeften,[1] datant du tout début du XVIIe siècle (planche 3) ? Mis à part le fait qu'il s'agit vraisemblablement de deux images dévotionnelles, elles semblent a priori ne rien partager en commun. C'est précisément ce que cette brève étude voudrait interroger, en esquissant la manière dont un lien pourrait être fait entre ces deux images, non pas tant dans leur contenu ou dans leur sens ni même dans leur forme, mais plutôt dans la pensée qui a présidé à leur conception et à leur usage. Cette ‹ pensée › pourrait être qualifiée de pensée de la figure, produisant des *imagines figuratae*, des ‹ images figurées ›, selon le vocabulaire élaboré au XVIe et surtout au XVIIe siècle pour les théoriser. Car il sera bien ici question de figure, cette *figura* antique, explorée dans les années 1940 par Erich Auerbach, dans ce petit livre tout simplement intitulé ‹ *Figura* ›.[2] La *figura* dont il est ici question et dont traite Auerbach traverse le Moyen Âge jusqu'à Dante, pour donner à la littérature une force poético-rhétorique, une puissance figurale en quelque sorte, bien au-delà du seul déchiffrement allégorique et ce, grâce à cette « alliance de spiritualité et de sens du réel »[3] de la figure, qui en constitue sa caractéristique majeure, et qui lui donne son opérativité dans le discours.

La présente étude constitue le résultat intermédiaire d'une recherche conjointe menée sur la théorie de l'image et des figures chez Henri Suso, et sa postérité à l'époque moderne. L'idée de mener cette enquête a émergé dans le cadre d'un projet plus large consacré aux relations entre pensée figurée et expérience mystique à l'époque moderne.[4] Ce projet intitulé ‹ Pensée figurée et expérience mystique › s'est focalisé sur l'usage du langage figuré dans les écrits mystiques de la deuxième moitié

---

1 Benedictus van Haeften, Schola cordis sive aversi a Deo Cordis ad eumdem reductio et instructio, Anvers 1629.

2 Auerbach, Erich, *Figura*, éd. par Bernier, Marc-André, Paris/Berlin 1993.

3 Auerbach (note 2), p. 70.

4 Projet ‹ Pensée figurée et expérience mystique à l'âge baroque. Étude de l'émergence d'une nouvelle culture de la représentation ›, financé par le F.R.S-FNRS (Belgique), co-dirigé par Agnès Guiderdoni et Ralph Dekoninck, et mené à l'UCLouvain par une équipe interdisciplinaire.

du XVIe siècle et du XVIIe siècle, époque à laquelle la mystique et ses expressions sont traversées par d'importants bouleversements, comme l'a bien montré par exemple Michel de Certeau dans la ‹ Fable mystique ›.[5] Ces profonds changements consistent essentiellement en une transformation de ce qui n'était au départ qu'une partie de la spiritualité en une discipline autonome. Comme Jacques Le Brun l'a exposé dans un article fondateur,[6] l'expérience mystique se transforme en une expérience littéraire, où la notion d'expérience prend une force et acquiert une légitimité propre (qui lui est contestée par beaucoup, mais la ligne de partage des points de vue sur la mystique se dessine sur cette ‹ expérience ›). Dans la foulée de ses travaux, de nombreux chercheurs et chercheuses ont considéré cette ‹ nouvelle mystique › comme caractéristique de l'époque moderne et ont démontré qu'elle atteste l'émergence d'un nouveau cadre épistémologique, seule condition possible de ce changement. On sait cependant que la mystique moderne est largement tributaire des auteurs mystiques médiévaux, et en particulier de ceux issus du nord de l'Europe. Prenons-en pour preuve la ‹ Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources 1501–1610 › de Jean Dagens,[7] dans laquelle on observe bien que les éditions de la première moitié du XVIe siècle sont largement dominées par les mystiques allemands et néerlandais tels que Johannes Tauler, Jan van Ruusbroec, Hendrik Herp ou encore Denys le Chartreux, pour ne citer qu'eux. Au sein de ce corpus d'auteurs médiévaux lus et relus à l'époque moderne, Henri Suso occupe une place singulière et cruciale précisément pour son usage du langage figuré, mais aussi et surtout pour sa théorisation, certes fragmentée à travers toute son œuvre, de la pensée figurée. Ainsi au fil de ce projet consacré à la période moderne, il est apparu que la pensée figurée développée par Suso présentait des similarités frappantes avec la manière dont on avait redéployé cette figura dans des genres symboliques nouveaux à partir du XVIe siècle, soutenant l'expérience dévotionnelle ainsi que mystique.

Nous nous attacherons ici à présenter dans un premier temps son œuvre afin d'en souligner l'originalité lorsqu'il s'agit de mises en mots et mises en images de l'expérience mystique. Suso semble en effet être un objet d'étude particulièrement pertinent quand il s'agit de réfléchir aux conditions selon lesquelles on peut ‹ montrer l'invisible ›. Dans un second temps, nous proposerons un échantillonage de la réception du discours de Suso sur les images au XVIe siècle, époque à laquelle le langage et la pensée figurés s'épanouissent sous de nouvelles formes, principalement dans les termes d'une symbolique que l'on a appelée humaniste, une *ars symbolica*, qui se décline dans une variété de formes considérables telles que la littérature emblématique présentée en introduction. L'idée que la pensée et le langage figurés de Suso aient pu

5 De Certeau, Michel et Giard, Luce, La Fable mystique. XVIe–XVIIe siècle, Paris 1982.

6 Le Brun, Jacques, Expérience religieuse et expérience littéraire, dans : La jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique (Titre courant 32), Genève 2004, pp. 43–66.

7 Dagens, Jean, Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources 1501–1610, Paris 1952.

avoir une incidence sur la manière de concevoir cette même pensée figurée au XVIe siècle est d'abord une intuition, voire une conviction intime, qu'il faut ensuite bien entendu parvenir à démontrer. Mais avant même toute démonstration, il convient de formuler correctement la question et baliser le chemin à parcourir. Comme expliqué précédemment, cette intuition a pris naissance dans le cadre d'un projet qui s'intéressait aux liens entre pensée figurée et expérience mystique. Le père jésuite, Maximilien van der Sandt (ou Sandaeus) était au cœur de ce projet, en particulier trois de ses nombreux ouvrages : sa ‹ Pro theologia mystica clavis › parue en 1640, dédié aux successeurs de Louis de Blois, et donc en quelque sorte à sa mémoire, sa ‹ Theologia symbolica › (1625) et sa ‹ Theologia mystica › (1627).[8] Sandaeus, qui a vécu et écrit entre le dernier tiers du XVIe et le premier du XVIIe siècle, principalement à Cologne et à Mayence, où il a officié et enseigné, réalise dans son œuvre monumentale l'intégration de la pensée symbolique au discours mystique. Ce faisant, il prend en charge et déploie tout le paradoxe que représente à plusieurs égards une telle démarche, à savoir – et pour le dire très vite – tenter de rendre compte de ce qui ne se représente pas au moyen de représentations symboliques. Certes il s'autorise, comme d'autres, du pseudo-Denys, auquel il adjoint tout le corpus des mystiques rhénans et flamands. Il pousse cependant beaucoup plus loin l'expérience en coulant entièrement la mystique dans le moule du discours symbolique,[9] mais d'un discours symbolique qu'il prend littéralement – dit-il –, de sorte que l'image (verbale ou visuelle) bien présente dans le discours et qu'il appelle *imago figurata*, est abolie ‹ en tant que figure › pour laisser paraître sa dissemblance absolue, son in-signifiance radicale, seule apte à dire ce qui ne se dit pas ou ne se représente pas :

> Theologiam mysticam specifice acceptam usurpare quidam vocabula et loquendi formulas minus usitatas, notasque in scholis ; tamen haud necessarium illi esse usum symbolorum, quatenus symbola, distinguuntur a vocabulis quae sunt rerum signa, et notae propriae. Ratio. Quia theologia mystica, sive habitum spectes, sive actum, abit munus suum perfectissime, quamvis imagines, quibus utitur, sint rerum propriae, absque ulla figurata translatione. Immo, quatenus sunt magis propriae, eo melius, expeditiusque negocium suum perficit. Et si posset circa objectum suum versari, absque formarum intellectualium, ullarumque imaginum alienarum interventu, etiam has sperneret.

---

8 Van der Sandt, Maximilian, Theologia symbolica ex omni antiquitate sacra, ac profana in Artis formam redacta, Oratoribus, Poëtis, & universe Philologis, ad omnem commoditatem amoenae eruditionis concinnata, Mainz 1626 ; idem, Theologia mystica seu contemplatio divina religiosorum à calumniis vindicata, Mainz 1627 ; idem, Pro theologia mystica clavis elucidarium onomasticon vocabularum et loquutionum obscurarum, quibus doctores mystici, tum veteres, tum recentiores utuntur ad proprium suae disciplinae sensum paucis manisfestum, Köln 1640.

9 Sandaeus présente aussi la particularité de couler le discours mystique et symbolique dans le moule de la pensée scolastique. Sur cet auteur, et en particulier sa conception de la symbolique et de la mystique, cf. Maximilianus Sandaeus, un jésuite entre mystique et symbolique, éd. par Dekoninck, Ralph, Guiderdoni, Agnès et Duyck, Clément (Mystica 13), Paris 2019.

> La théologie mystique prise dans son sens restreint emploie certes des termes et formules de langage qui sont moins usitées et moins connues dans les écoles ; cependant l'usage des symboles ne lui est pas nécessaire, dans la mesure où les symboles se distinguent des mots qui sont les signes et marques des choses. Pourquoi ? Parce que la théologie mystique, soit qu'on envisage son état, soit qu'on envisage son action, mène son œuvre très parfaitement, bien que les images dont elle se sert soient les images propres des choses, sans aucune translation figurée. Bien plus : plus les images sont propres, mieux et plus aisément la mystique accomplit son travail. Et si elle pouvait œuvrer sans l'intervention des formes intellectuelles et autres images étrangères, elle les écarterait aussi.[10]

Sandaeus a ainsi produit des volumes complets de théologie symbolique à des fins mystiques. Autrement dit, ce que fait, ou plutôt ce que théorise Sandaeus à la charnière du XVIe et du XVIIe siècle, c'est un déploiement dans le discours mystique des potentialités de la *figura*, qui est avant tout un processus dynamique de mise en représentation du point de contact problématique du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, du corporel et du spirituel. Dans un article datant de 2012, Niklaus Largier a montré comment la figura explorée par Auerbach permettait de comprendre ce que signifiaient toutes les expressions utilisées par Suso pour rendre compte de ses expériences visionnaires, utilisant un vocabulaire difficile à fixer, à cerner, tel que *bild*, *bischaft*, *glichnus*, et leurs expressions dérivées.[11] La question donc, si on la pose correctement, s'appuie d'abord sur ce constat de similarité entre la place de la *figura* chez Suso et la *figura* dans le discours spirituel et mystique au début de la période moderne. À partir de ce constat, il ne s'agit pas de tirer de conclusion hâtive sur une possible ‹ influence ›, ou une possible réinterprétation de la pensée de Suso dans la pensée figurée de la période moderne. Ce serait aller un peu vite en besogne. Il s'agit d'abord de repérer les canaux de circulation de cette pensée depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIe siècle. Donc plutôt que de postérité ou de réception, nous préférons parler de circulation et d'appropriation. Nous distinguons ainsi une réception explicite et une réception implicite – distinction sur laquelle nous reviendrons. Pour le moment, nous nous sommes surtout intéressées aux diverses traductions et à la manière dont certains passages clés de l'œuvre de Suso avaient été traduits, qui seront l'objet des deux exemples de notre dernière partie ; mais il faut aussi examiner les contextes de production et de réception de ces traductions, à savoir l'histoire littéraire, artistique et religieuse. Il est par exemple évident que la traduction en français de l'‹ Exemplar › en 1586 est guidée par des considérations tout à fait différentes de celle de 1684, moment du ‹ Crépuscule des mystiques ›, du moins en France, selon la formule de Louis Cognet.[12]

10 Van der Sandt, Theologia mystica (note 8), p. 5.

11 Largier, Niklaus, Allegorie und Figuration. Figuraler Realismus bei Heinrich Seuse und Erich Auerbach, dans : Paragrana 21 (2012), pp. 36–46. Cf. également Stirnimann, Heinrich, Mystik und Metaphorik. Zu Seuses Dialog, dans : Das ‹ einig Ein ›. Studien zu Theorie und Sprache der deutschen Mystik, éd. par Haas, Alois M. et idem, Freiburg i.Br. 1980, pp. 209–280.

12 Cognet, Louis, Le Crépuscule des mystiques, éd. par Armogathe, Robert, Paris 1991.

I. Henri Suso et son œuvre : présentation et postérité

Né vers 1295 et décédé en 1366, Henri Suso est l'un des plus célèbres représentants de la ‹ mystique rhénane › aux côtés de Johannes Tauler et de Maître Eckhart.[13] Lorsqu'il s'agit d'envisager la relation entre images et discours mystique, Suso apparaît également comme l'un des auteurs les plus fascinants de son époque. Telle qu'elle s'exprime dans son œuvre, sa conception du statut et du rôle de l'imagerie – tant verbale que visuelle –, dans le champ de la mystique est particulièrement complexe.

Cinq œuvres de sa main nous sont parvenues. Seule pièce latine du dominicain, l'‹ Horologium sapientiae › est sans conteste la plus célèbre et la plus diffusée aux XIVe et XVe siècles.[14] Ce traité, rédigé vers 1333–1337 à destination d'un public de clercs et de moines, prend la forme d'un dialogue entre la Sagesse éternelle et son Serviteur, que l'on peut sans trop de difficulté identifier à Suso. Dès 1389, le texte est traduit en français par le franciscain Jean de Neufchâteau (appelé aussi Jean de Souabe), à la demande de Demenge de Port, un licencié en droit civil et canon de la région de Neufchâteau dans les Vosges.[15] Il sera ensuite traduit dans plusieurs autres langues vernaculaires au cours du XVe siècle, ce qui atteste à nouveau son extrême popularité à l'époque. On notera par ailleurs que de nombreux manuscrits de l'‹ Horologium ›, dans sa version originale ou en traduction, présentent des cycles de miniatures plus ou moins ambitieux.[16] Pour le reste, l'activité littéraire de Suso consiste en des textes en moyen haut allemand s'inscrivant dans le cadre de ses charges pastorales. Vers 1362, soit peu de temps avant sa mort, Suso décide de les regrouper et de les éditer

13 En guise d'introduction cf. notamment Haas, Alois M., Introduction à la vie et l'œuvre de Henri Suso, dans : Revue des sciences religieuses 70 (1997), pp. 154–166 ; McGinn, Bernard, The Harvest of Mysticism in Germany (The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism 4), New York 2005, pp. 195–239.

14 Heinrich Seuse, Horologium Sapientiae. Erste kritische Ausgabe unter Benützung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer, éd. par Künzle, Pius, Freiburg i.Br. 1977. Pour une traduction française récente, cf. Henri Suso, L'horloge de la sagesse, éd. par Lagarrigue, Jean-Claude, Vannier, Marie-Anne et Gruber, Monique, Paris 2017. Dans l'introduction de son édition, Künzle recense 233 copies manuscrites complètes de l'‹ Horologium ›, 88 copies perdues et 150 extraits.

15 Le traducteur ajouta au texte de Suso une courte pièce de 84 vers, qui apparaît tantôt avant, tantôt après le texte de Suso et dans laquelle il livre des informations sur l'auteur et sur son travail de traduction. Cf. Ancelet-Hustache, Jeanne, Quelques indications sur les manuscrits de l'‹ Horloge de Sapience ›, dans : Heinrich Seuse. Studien zum 600 Todestag 1366–1966, éd. par Filhaut, Ephrem, Köln 1966, pp. 161–170, ici pp. 161–162.

16 Sur l'iconographie de l'‹ Horologium › cf. Monks, Peter Rolfe, The Brussels ‹ Horloge De Sapience ›. Iconography and Text of the Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. IV 111 (Litterae textuales), Leiden/New York 1990 et Rozenski, Steven, Henry Suso's ‹ Horologium sapientiae › in Fifteenth-Century France. Images of Reading and Writing in Brussels Royal Library MS IV 111, dans : Word & Image 26 (2010), pp. 364–380.

dans un recueil composé de quatre textes qu'il nomme l'‹ Exemplar ›.[17] Le premier de ces textes, la ‹ Vita › (‹ Seuses Leben ›) est un récit que l'on tend à qualifier d'autobiographique ou plutôt ‹ auto-hagiographique ›.[18] Relatant la vie du Serviteur de la Sagesse éternelle, Suso y façonne son expérience personnelle afin d'offrir à son lectorat (essentiellement féminin) un enseignement mystique et un modèle de perfection à imiter.[19] Vient ensuite le ‹ Petit livre de la Sagesse éternelle › (‹ Büchlein der Ewigen Weisheit ›), une méditation sur la Passion du Christ prenant la forme d'un dialogue entre la Sagesse éternelle et son Disciple.[20] Troisième livre de l'‹ Exemplar ›, le ‹ Petit livre de la vérité › (‹ Büchlein der Wahrheit ›) consiste en un plaidoyer pour la mystique de Maître Eckhart. Et enfin, le quatrième livre, intitulé le ‹ Petit livre des lettres › (‹ Briefbüchlein ›) consiste en un recueil de correspondance entre Suso et les moniales dont il avait la charge spirituelle. Ces quatre textes sont précédés d'un prologue général, dans lequel le Dominicain expose une série de réflexions sur son entreprise littéraire et spirituelle, qui se révèle donc d'un intérêt tout particulier ici, comme on le verra plus loin.

La plus grande particularité de l'‹ Exemplar › réside toutefois dans le fait que la compilation est accompagnée d'un programme iconographique de onze dessins qui se retrouve quasiment à l'identique dans six des quatorze manuscrits conservés (dont le plus ancien), ainsi que dans les deux éditions imprimées.[21] Il n'est pas possible d'éta-

17 L'édition de référence des œuvres allemandes de Suso est Heinrich Seuse, Deutsche Schriften im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte, éd. par Bihlmeyer, Karl, Stuttgart 1907 (repr. 1961). Pour la traduction française cf. Bienheureux Henri Suso, Œuvres complètes, éd. par Ancelet-Hustache, Jeanne, Paris 1977.

18 Kieckhefer, Richard, Unquiet Souls. Fourteenth-Century Saints and Their Religious Milieu, Chicago 1984, p. 6.

19 Cf. Hamburger, Jeffrey F., Medieval Self-Fashioning. Authorship, Authority, and Auto-biography in Seuse's ‹ Exemplar ›, dans : Hamburger, Jeffrey F., The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, pp. 233–278.

20 On peut le considérer comme un équivalent allemand de l'‹ Horologium sapientiae › destiné à un autre public (masculin) et légèrement aménagé. Cf. Newman, Barbara, Henry Suso and the Medieval Devotion to Christ the Goddess, dans : Spiritus. A Journal of Christian Spirituality 2 (2002), pp. 1–14.

21 L'intégration de ces images au sein du texte est la même dans tous les manuscrits à l'exception d'un seul (Paris, BNF, ms. all. 222). La copiste, probablement une moniale du couvent d'Unterlinden comme le suggère la provenance du manuscrit, a décidé de les regrouper tous à la fin du texte. Dans les autres copies, l'‹ Exemplar › débute systématiquement par une image qui précède le prologue général. Les neuf dessins suivants sont insérés dans la ‹ Vita ›, le plus souvent directement après le passage textuel auquel ils sont liés. Ce premier texte du recueil se clôture par le dixième dessin du cycle, la célèbre ‹ voie mystique › de Suso. On remarquera ainsi que le récit de la progression du Serviteur vers l'union à Dieu placé dans la ‹ Vita › débute et s'achève par une image. Enfin, le onzième dessin est intégré au début du deuxième texte du recueil. Sur le programme iconographique de l'‹ Exemplar ›, cf. Hamburger, Jeffrey F., Heinrich Seuse. ‹ Das Exemplar ›, dans : Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, t. 1, éd. par Frühmorgen-Voss, Hella et Ott, Norbert (Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie

blir avec certitude si Suso est le concepteur de ce programme iconographique, mais plusieurs passages du texte suggèrent toutefois que les images faisaient bel et bien partie de son projet initial. En outre, la récurrence du programme iconographique dans la tradition manuscrite conforte également cette idée.[22] Si ces arguments ne constituent pas une preuve irréfutable que Suso est l'auteur du programme visuel de l'‹ Exemplar ›, ils témoignent tout du moins de la valeur que le Dominicain accordait aux images. Ils indiquent également que l'auteur·e du programme iconographique (s'il ne s'agit pas de Suso) avait une connaissance profonde du texte, tant les liens qui se tissent entre textes et images sont étroits.[23]

L'‹ Exemplar › n'a pas connu une diffusion manuscrite très large, même si des copies du recueil sont produits tout au long du XVe siècle. Toutefois, les différentes pièces de la compilation ont aussi largement circulé indépendamment l'une de l'autre.[24] Le témoin le plus ancien de l'‹ Exemplar ›, le ms 2929 de la Bibliothèque universitaire de Strasbourg, date des environs de 1370, soit seulement quelques années après la mort de Suso. Les treize autres manuscrits datent pour la plupart de la seconde moitié du XVe siècle. Le succès dans la durée des œuvres allemandes de Suso est aussi attesté par le fait que l'‹ Exemplar › a été imprimé à deux reprises. Datée 1482, la première édition a été produite par Anton Sorg à Augsbourg en se fondant sur le manuscrit Cod. Guelf. 78.5 Aug. fol de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. L'éditeur a en effet repris à l'identique le contenu textuel et visuel du manuscrit.[25] Ce

---

der Wissenschaften), München 2008, pp. 156–192. Nous nous permettons aussi de renvoyer à Falque, Ingrid, *Daz man bild mit bilde us tribe*. Imagery and Knowledge of God in Henry Suso's ‹ Exemplar ›, dans : Speculum 92 (2017), pp. 447–492 (avec bibliographie sur le sujet).

22 Dans le prologue général, Suso mentionne les « images célestes qui précèdent et qui suivent » (*Und dú himelschen bilde, dú hie vor und na stand*). Cf. Suso (note 17), p. 4. Ce passage semble être une allusion directe aux dessins qui sont effectivement placés avant et après le texte. De même, le dernier chapitre de la ‹ Vita › plaide en faveur de l'hypothèse selon laquelle les dessins font partie du projet original de Suso. Dans ce chapitre, Suso synthétise son enseignement sur le processus de transformation mystique sous la forme d'un résumé qui consiste en une description, étape par étape, du dessin de la voie mystique qui clôture la ‹ Vita ›. Cf. Falque (note 21), pp. 451–452, note 19.

23 À titre d'exemple cf. Falque (note 21), qui montre comment la théorie de l'image de Suso est mise en œuvre visuellement dans les dessins de l'‹ Exemplar ›, et plus précisément dans la figure changeante de la Sagesse éternelle, tantôt représentée sous des traits féminins, tantôt sous des traits masculins.

24 On conserve précisément quatorze manuscrits (partiellement) complets de l'‹ Exemplar ›, 43 de la ‹ Vita ›, au moins 232 du ‹ Büchlein der Ewige Weisheit ›, six du ‹ Büchlein der Wahrheit › et 20 du ‹ Briefbüchlein ›. Cf. Blumrich, Rüdiger, Die Überlieferung der deutschen Schriften Seuses. Ein Forschungsbericht, dans : Heinrich Seuses ‹ Philosophia spiritualis ›. Quellen, Konzept, Formen und Rezeption. Tagung Eichstätt 2.–4. Oktober 1991, éd. par Blumrich, Rüdiger et Kaiser, Philipp (Wissensliteratur im Mittelalter 17), Wiesbaden 1994, pp. 189–201, ici 190–194.

25 Le manuscrit et l'édition imprimée présentent en effet la même séquence de textes, c'est-à-dire l'‹ Exemplar › complet suivi d'un complément au ‹ Briefbüchlein ›, du ‹ Bruderschaft der ewigen Weisheit › (une version allemande du 7e chapitre de la 2e partie de l'‹ Horologium ›)

manuscrit, daté 1473, provient selon toute vraisemblance de l'abbaye bénédictine des saints Ulrich et Afra à Augsbourg. Une vingtaine d'années plus tard, en 1512, Johann Otmar réédite à Ausgbourg l'‹ Exemplar › accompagné de gravures de Hans Schäufelein, en se basant sur l'édition de Sorg.

Le succès rencontré par les œuvres de Suso au XVIe siècle se manifeste ensuite quelque quarante ans plus tard, lorsqu'en 1555, la chartreuse de Cologne qui était alors engagée dans une large entreprise de traduction des textes majeurs de la tradition mystique rhéno-flamande se charge, en la personne du moine Laurent Surius de traduire l'ensemble des œuvres allemandes de Suso en latin.[26] Publiées à Cologne chez Quentell, ces ‹ Opera omnia › constituent sans aucun doute un pivot dans la réception des œuvres de Suso : non seulement Surius a rendu ses écrits accessibles de manière quasi exhaustive à un lectorat européen en les traduisant en latin, mais il les remania aussi très largement, visiblement à des fins de compréhension et d'orthodoxie, et donna au corpus susonien son extension et la forme qui allait rester la sienne pour des décennies, voire des siècles.[27]

La diffusion des œuvres de Suso dans ces diverses éditions et traductions peut être qualifiée de réception ‹ explicite ›. Parallèlement, on peut également observer une réception ‹ implicite › de sa pensée. Dans son introduction aux œuvres en allemand de Suso, Bihlmeyer retrace cette réception diffuse et large, qui cite Suso ou lui emprunte des motifs ou des images sans le nommer, qui se propage oralement ou par le biais d'échanges épistolaires qu'il est difficile de repérer précisément. C'est ainsi que la spiritualité et la pensée de Suso se sont répandues non seulement en Allemagne mais aussi dans les milieux spirituels flamands et dans les cercles de la *devotio moderna*. Parmi les grandes figures qui ont été en contact direct ou indirect avec Suso et ses écrits, on peut citer Jan van Ruusbroec, Geert Grote et Thomas a Kempis.[28] De la sorte, à partir du début du XVIe siècle, une partie de la réception de Suso est incorporée à une réception plus générale et plutôt confuse des grands auteurs mystiques

---

et la version courte du ‹ Neunfelsenbuch › qui était alors régulièrement attribué à Suso. Les gravures sur bois de l'édition présentent en outre de fortes dépendances formelles et iconographiques aux dessins du manuscrit de Wolfenbüttel. Cf. Falque (note 21), pp. 487–488.

26 Sur cette entreprise cf. Chaix, Gérald, Réforme et contre-Réforme. Recherches sur la Chartreuse de Cologne au XVIe siècle, 3 tomes, Salzburg 1981.

27 Dans un article récent, Martina Wehrli-Johns a étudié le contexte de cette traduction et la manière dont Surius défend l'orthodoxie de Suso par le moyen de ses choix de traduction : Eadem, Die Rezeption der deutschen Mystiker im 16. Jahrhundert. Zur lateinischen Übersetzung der deutschen Werke von Heinrich Seuse durch den Kölner Kartäuser Laurentius Surius (1522–1578), dans : Habiller en latin. La traduction de vernaculaire en latin entre Moyen Âge et Renaissance, éd. par Fery-Hue, Françoise et Zinelli, Fabio, Paris 2018, pp. 73–92. Cf. également en complément, Fournier, Gilbert, ‹ Désormais il parlera le latin ›. Traduction et ‹ mystique › dans les ‹ Opera omnia › de Jean Tauler (Cologne, Jean Quentel, 1548), dans : Ibid., pp. 37–72. Bihlmeyer liste ces traductions, tant du corpus latin que du corpus allemand, dans Seuse (note 17), pp. 157*–163*.

28 Seuse (note 17), pp. 152*–154*.

de la fin du Moyen Âge : des textes de la main d'Eckhart circulent sous le nom de Tauler et Ruusbroec ; ou encore des traités anonymes transmettant des idées de Tauler ou de Suso associées à des motifs relevant de la mystique nuptiale de Ruusbroec circulent sous le nom de Tauler. La ‹ Perle évangélique ›, une œuvre écrite par une autrice anonyme probablement liée aux cercles spirituels de Arnhem,[29] présente des traits caractéristiques de la *Devotio moderna*, mais aussi des éléments relevant de la mystique spéculative eckhartienne. On peut également citer le ‹ Livre des douze vertus ›, qui a longtemps été attribué à Ruusbroec mais qui s'avère être de la main d'un de ses suiveurs ayant emprunté les premiers chapitre du fameux ‹ Ornement des noces spirituelles › (‹ Die geestelike brulocht ›) de son maître et des sections des ‹ Instructions spirituelles › (‹ Die rede der underscheidunge ›) de Maître Eckhart. Ce livre se retrouve également dans les chapitres 9 à 21 des ‹ Institutions spirituelles ›, attribuées à Tauler mais qui ne contient pas un seul texte de Tauler lui-même si l'on en croit les recherches récentes de Jean-Marie Gueullette.[30] Toujours au début du XVIe siècle, le bénédictin Louis de Blois contribua également à cette diffusion de la mystique rhénane et flamande médiévale en fondant ses écrits mystiques sur les textes principaux de cette tradition et en aidant, grâce à sa réputation d'orthodoxie exemplaire, à les maintenir dans la dévotion catholique, tout du moins durant le XVIe siècle. Il s'agit là de quelques exemples emblématiques de la confusion qui règne dans cette circulation large et diffuse de la mystique nordique au début de l'époque moderne, au sein de laquelle Suso joua un rôle important. Cette brève présentation nous permet en outre de pointer les difficultés méthodologiques auxquelles nous faisons face lorsqu'il s'agit d'aborder la question de la circulation de la pensée figurée de Suso.

II. La théorie de l'image de Suso

À la fois disciple de Maître Eckhart et directeur spirituel de nombreuses dominicaines, Suso se distingue tout autant par ses profondes connaissances théologiques que par ses préoccupations pédagogiques. Cette dualité rend son œuvre particulièrement intéressante en ce qu'elle combine un haut degré de sophistication intellectuelle à un sens didactique aigu. Sans aucun doute, cette dualité explique une attitude jugée complexe envers les images dans le champ de l'expérience et du discours mystiques. Ainsi, on a longtemps cru déceler une contradiction dans son œuvre : préconisant une appréhension aniconique de Dieu, Suso a cependant recours à des

29 Cf. notamment Schepers, Kees, Wat zeggen de vroegste edities over de auteur van Die evangelische peerle ?, dans : Tijdschrift Voor Nederlandse Taal-en Letterkunde 129 (2013), pp. 26–54 et Cornet, Ineke, The Arnhem Mystical Sermons. Preaching Liturgical Mysticism in the Context of Catholic Reform, Leiden 2018, pp. 100–101.

30 Gueullette, Jean-Marie, Eckhart en France. La lecture des ‹ Institutions spirituelles › attribuées à Tauler (1548–1699), Grenoble 2012.

images de toutes sortes. Nous serions, en d'autres termes, confrontés à un dilemme entre pratique et théorie. En réalité, cette opposition généralement admise doit être repensée, l'attitude de Suso face aux images étant beaucoup plus subtile.

L'apparente ambivalence de son discours sur les images repose sur le fait que, d'une part, il se fonde sur l'apophatisme de son maître et que, d'autre part, il recourt à un ensemble de stratégies rhétoriques utilisant les images, verbales et visuelles. En d'autres termes, Suso prône un certain apophatisme, tout en étant conscient de la valeur et de l'efficacité des images en tant qu'instruments de connaissance et moyen d'expression, même (et peut-être surtout) dans le champ de la mystique. Il combine donc apophatisme et cataphatisme, chacune de ces deux tendances se rapportant à un registre distinct de sa théorie de l'image. Et ces deux registres ne sont pas contradictoires ; au contraire, ils sont complémentaires.[31]

Le premier registre de la théorie de l'image de Suso est donc profondément ancré dans la tradition apophatique remontant au Pseudo-Denys et se rapporte à la place des images dans le processus de progression spirituelle : elles sont des traces du monde créé. Le second registre porte, quant à lui, sur le rôle des images en tant qu'instruments de connaissance et d'expression mystiques. Il repose sur des stratégies propres à ce que Barbara Newman appelle la « théologie imaginative » (« imaginative theology »), une méthode interprétative spécifique à certains textes médiévaux, dans lesquels les points théologiques sont exprimés par le biais d'images et de visualisations. Comme l'écrit Newman, « la caractéristique de la théologie imaginative est qu'elle ‹ pense avec des images ›, plutôt qu'avec des propositions ou des textes scripturaux [...]. Les dispositifs de la littérature – métaphore, symbolisme, allégorie, dialogue – sont ses outils de travail ».[32]

L'opinion de Suso sur la place des images dans le processus de progression spirituelle menant à l'*unio* à Dieu – le premier axe de sa théorie – se présente de manière traditionnelle : la personne engagée dans le processus de transformation mystique est invitée à renoncer à soi-même, à se dégager progressivement des sens et de toute attache au monde créé (autrement dit à se ‹ désimager ›), afin d'atteindre un état de perfection spirituelle dans lequel elle est totalement annihilée en Dieu ; les images ont alors disparu. Un passage du ‹ Büchlein der Wahrheit › illustre particulièrement bien ce processus d'*Entbildung* emprunté à Maître Eckhart :[33]

> Wol sprichet ein schrift, daz man vindet einer hande menschen, usgesúndertú und geleptú menschen, daz die sijen so gar gelútertes und gotfoermiges gemuetes, daz die tugenden in in

31 Ce qui suit se fonde sur Falque (note 21), pp. 456–464.

32 « The hallmark of imaginative theology is that it ‹ think with images ›, rather than propositions or scriptural texts or rarefied inner experience – although none of them needs to be excluded. The devices of literature – metaphor, symbolism, prosopopoeia, allegory, dialogue, and narrative – are its working tools ». Newman, Barbara, God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages, Philadelphia 2003, p. 298.

33 Wackernagel, Wolfgang, *Ymagine denudar.* Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart, Paris 1991, pp. 60 et 85.

standen nach goetlicher glicheit; wan sú sint entbildet und úberbildet in des ersten exemplars einikeit, und koment neiswi in ein volles vergessen zerganklichs und zitliches lebennes, und sint verwandelt in goetliches bilde und sint eins mit im.

Un ouvrage dit bien qu'on trouve une catégorie de personnes particulièrement élues et exercées, dont l'âme est tellement purifiée et déiforme que les vertus sont chez elles à la ressemblance divine, car elles sont désimagées et transformées dans l'unité du premier exemplaire (*entbildet und úberbildet in des ersten exemplars einikeit*), et elles parviennent en quelque manière à oublier complètement la vie éphémère et temporelle, elles sont transformées en l'image divine et ne font qu'un avec elle.[34]

Cependant, s'il prône *in fine* une appréhension aniconique de Dieu, Suso ne nie pas pour autant l'importance de l'expérience sensible et des images. Comme Jeffrey Hamburger l'a montré, le discours du Dominicain sur la place des images dans le processus de transformation mystique se fonde sur la théorie de la spéculation, qui accorde une place cruciale aux sens et qui permet de « connecter l'intérieur et l'extérieur, le sensible et l'intelligible en un système unique et unifié ».[35] Ainsi, si Suso conçoit la perfection spirituelle comme un état de contemplation aniconique, il accorde toutefois une grande importance au processus de spéculation et, de ce fait, à l'expérience sensible, à l'imagination et aux images. Il s'agit là d'un élément crucial qui permet de reformuler l'apparent paradoxe entre théorie et pratique énoncé plus haut. En effet, selon le Dominicain, les images jouent un rôle fondamental dans le processus de transformation mystique même si, à terme, elles sont transcendées.

On touche ici au second axe de la théorie de l'image de Suso, qui s'observe essentiellement dans l'‹ Exemplar ›. Ce pan de la pensée figurée de Suso est dédié aux images en tant qu'instruments de connaissance, et peut véritablement être considéré comme la théorisation du rôle de celles-ci dans le discours et l'expérience mystiques. Comme Jeffrey Hamburger l'a formulé de manière concise et efficace, le programme spirituel du Dominicain consiste à « suggérer le sans-image en recourant à des images ».[36] Visiblement, il s'agissait là pour les lecteurs et lectrices de Suso d'une méthode complexe

34 Seuse (note 17), p. 338. Pour la traduction française : Suso (note 17), p. 436. Nous recourrons ici à la traduction française de Jeanne Ancelet-Hustache, sauf pour les expressions dont le texte original allemand est mentionné dans les citations françaises. Dans ces cas-là, il s'agit de traductions personnelles car la traduction d'Ancelet-Hustache ne rend presque jamais la dimension imagée des expressions langagières de Suso qui sont, il faut le préciser, difficiles à traduire de manière satisfaisante.

35 « The whole point of the process defined as speculation is to connect inner and outer, the empirical and suprasensible, within a single, unified system » : Hamburger, Jeffrey F., Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion, dans : Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen 1998, éd. par Haug, Walter et Schneider-Lastin, Wolfram, Tübingen 2000, pp. 353–408, ici 359.

36 « Suggesting the imageless by the means of images », Hamburger, Jeffrey F., The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns. The Case of Heinrich Suso and the Dominicans, dans : The Art Bulletin 71 (1989), pp. 20–46, ici 27.

requérant une explication sur la manière de procéder, ce que Suso n'hésita pas à faire. Prenant en considération la dimension fortement didactique de l'‹ Exemplar ›, cette théorisation de l'usage des images en tant qu'outils interprétatifs n'est pas totalement surprenante, même s'il s'agit d'une posture exceptionnelle pour la période médiévale. Dans son œuvre, Suso met ainsi un point d'honneur à suggérer comment recourir aux images dans un contexte mystique, pour exprimer l'ineffable et figurer l'infigurable. On remarquera d'abord que ces passages théoriques se situent à des endroits-clés de l'‹ Exemplar ›, à savoir les prologues des différentes sections du recueil et des passages des textes destinés à synthétiser ses propos préalables, comme le dernier chapitre de la ‹ Vita ›, véritable synthèse de sa théologie mystique. En intégrant des commentaires dictant comment recourir à l'imagerie (tant verbale que visuelle) qu'il fournit par ailleurs dans son recueil, Suso guide ainsi ses lecteurs et lectrices dans l'interprétation de son œuvre. L'ensemble de l'‹ Exemplar › fourmille également de petites phrases qui permettent à Suso d'attirer l'attention sur le fait que les passages qui suivent adoptent un langage figuratif ou doivent être interprétés de manière imagée. Ainsi, dans le chapitre 48 de la ‹ Vita ›, la Sagesse éternelle explique au Serviteur la différence entre deux types de détachements grâce à un exemple qu'elle introduit en lui disant « Et vois-le par cette comparaison » (*Und des nim war in einer bischaft*).[37] Plus loin, dans le ‹ Büchlein der Wahrheit ›, Suso explique comment l'homme peut être un avec Dieu en recourant à une comparaison qu'il annonce en affirmant fournir une analogie (*Und des gib ich ein glichnúst*).[38]

Parmi les passages plus conséquents de l'‹ Exemplar › dans lesquels Suso dévoile cette théorisation de l'usage des images, deux en particulier méritent que l'on s'y attarde. Le premier apparaît dans les premières lignes du prologue général. Débutant cette introduction par une brève description du contenu de l'‹ Exemplar ›, il écrit au sujet de la ‹ Vita › :

> Daz erst seit úberal mit bildgebender wise von eim anvahenden lebene und git togenlich ze erkennen, in weler ordenhafti ein reht anvahender mensch sol den ussern und den inren menschen richten nah gotes aller liepsten willen. Und wan guotú werk ane allen zwivel me wisent und dem menschen neiswi reht sin herz erluphent, me denn wort allein, so seit es fúr sich an hin mit glichnusgebender wise von mengerley hailigen werken, dú in der warheit also geschahen.

> Dans cet exemplaire se trouvent écrits quatre bons livres. Le premier traite partout, d'une manière qui offre/produit des images (*mit bildgebender wise*), de la vie d'un commençant et enseigne de manière voilée dans quel ordre, selon quelles règles celui qui commence vraiment doit diriger l'homme extérieur et l'homme intérieur selon la tout aimable volonté de Dieu. Et parce que, sans aucun doute, les œuvres bonnes instruisent davantage et élèvent singulièrement mieux le cœur de l'homme que la parole seule, il traite d'une manière qui offre/produit des allégories (*mit glichnusgebender wise*) de maintes œuvres saintes qui furent réellement accomplies.[39]

37 Seuse (note 17), p. 161 ; Suso (note 17), p. 278.
38 Seuse (note 17), p. 345 ; Suso (note 17), p. 443.
39 Suso (note 17), p. 151 ; Seuse (note 17), p. 3.

Dans ce passage du prologue, Suso s'attache donc non seulement à décrire le contenu de la ‹ Vita ›, mais aussi à en expliciter le mode discursif et interprétatif. En effet, les expressions *mit bildgebender wise* et *mit glichnusgebenderwise* – des inventions langagières de Suso, il importe de le préciser –[40] font référence d'une part aux mécanismes employés par Suso pour transmettre ses idées et son enseignement, c'est-à-dire un langage figuratif avec de nombreuses métaphores et images verbales, mais aussi les dessins. D'autre part, cette formule renvoie à l'effort interprétatif qu'il attend de son public : dès la première page du recueil, les lecteurs et lectrices sont ainsi invité·es à interpréter de manière figurative toute l'imagerie fournie par Suso dans son ouvrage.

Le second passage méritant une attention soutenue apparaît dans le dernier chapitre de la ‹ Vita ›. On y lit un dialogue entre le Serviteur de la Sagesse éternelle et sa fille spirituelle (Elsbeth Stagel), qui lui pose une série de questions sur Dieu. La dernière question d'Elsbeth met en exergue le rôle crucial des images :

> « Ach herr, ir redent, baidú uss eigem grunde und uss der heiligen schrift, als gar kuntlich und cristanlich von der togenheit der blossen gotheit, von des geistes usgeflossenheit und wideringeflossenheit; moehtind ir mir die togen sinne nah úwer verstentnust etwie entwerfen mit bildgebender glichnus, daz ich es dest baz verstuende! Und woelti och gern, daz ir mir alle die hohen sinne, die da vor witsweiflich gerueret sind, daz ir die mit kurzer bildlicher rede zesamen vassetind, dar umbe daz sú minen kranken sinnen dest beliplicher wurdin ».

> « Ah, maître ! Vous parlez de votre propre fond et d'après la Sainte écriture d'une façon si pertinente et si chrétienne des mystères de la nue Déité, de la diffusion et du reflux de l'esprit – pourriez-vous m'expliquer par une allégorie imagée (*mit bildgebender glichnus*) comment vous entendez ces sens cachés, afin que je les comprenne d'autant mieux ? J'aimerais aussi que vous me résumiez d'une manière brève et imagée (*mit kurzer bildlicher rede*) les hautes pensées qui ont été auparavant longuement développées, afin qu'elles se fixent mieux dans ma faible intelligence ».[41]

Dans un premier temps, le Serviteur lui répond dans la droite ligne apophatique avant de poursuivre de manière quelque peu énigmatique :

> Wie kan man bildlos gebilden unde wiselos bewisen, daz úber alle sinne und úber menschlich vernunft ist? Wan waz man glichnust dem git, so ist es noh tusentvalt ungelicher, denn es glich sie. Aber doch, daz man bild mit bilden us tribe, so wil ich dir hie biltlich zoegen mit glichnusgebender rede, als verr es denn múglich ist, von den selben bildlosen sinnen, wie es in der warheit ze nemen ist, und lang red mit kurzen worten beschliessen.

> Comment peut-on traduire en images ce qui est sans images, et montrer le mode de ce qui n'a pas de mode, qui dépasse toutes les pensées et l'intellect humain ? Lorsqu'on trouve une similitude, celle-ci est mille fois plus dissemblable que ressemblante. Mais cependant, afin de chasser les images par les images (*daz man bild mit bilden us triben*), je te montrerai ici, autant qu'il est possible, par des images et en faisant des comparaisons, comment entendre en vérité ces mêmes pensées dépouillées d'images, et je terminerai ce long discours par de brèves paroles.[42]

---

40 Nous tenons à remercier Nigel Palmer pour son aide précieuse à ce sujet.
41 Suso (note 17), p. 308 ; Seuse (note 17), pp. 190–191.
42 Suso (note 17), pp. 308–309 ; Seuse (note 17), p. 190.

Cet ultime échange entre le Serviteur et Elsbeth dans la ‹ Vita › est crucial, car il évoque de manière explicite le rôle des images dans le discours mystique, c'est-à-dire leur capacité à exprimer autant que faire se peut la dimension ineffable de cette expérience. En outre, Suso explique comment recourir à ces instruments : en affirmant qu'il faut ‹ chasser les images par les images ›, il suggère qu'il faut faire appel à son imagination et effectuer un travail mental sur les images emmagasinées dans la mémoire. Ici, il n'est pas tant question d'une élimination des images – comme on a déjà pu le lire chez certains –[43] que d'un certain mode d'utilisation des images : il faut les remplacer les unes par les autres afin qu'elles se complètent et se corrigent mutuellement, cette alternance offrant la meilleure explication possible, ou plutôt la meilleure approximation, de ce qu'est Dieu.

Ces passages du prologue général de l'‹ Exemplar › et du dernier chapitre de la ‹ Vita › permettent de saisir comment Suso pense l'image, et son usage, dans le discours et l'expérience mystiques : elle est un instrument qui permet de dire l'indicible et de figurer l'infigurable à condition que l'on y recourt de manière adéquate. Ce constat a évidemment des implications sur notre perception de l'‹ Exemplar › dans son ensemble, autrement dit comme un objet alliant textes et images. Le discours sur les images élaboré par Suso invite en effet à considérer les éléments visuels de son recueil de manière renouvelée et à tenter d'y déceler leur fonction véritable au sein de l'œuvre, c'est-à-dire leur rôle primordial dans le processus interprétatif qu'il attend de ses lecteurs et lectrices. On terminera cet aperçu de la pensée figurée de Suso en rappelant la difficulté à déterminer la nature et le statut de ce qu'il désigne sous une série de vocables relevant du champ sémantique de l'image (*bild*) et de la figure.[44] C'est bien précisément dans ces ambiguïtés que réside toute la richesse de sa pensée figurée.

III. La postérité de la pensée figurée de Suso

Si la théorie de l'image et de la figure de Suso est désormais bien connue et étudiée dans son contexte médiéval, sa réception durant la première modernité mérite d'être davantage explorée. La bibliographie existante est, à notre connaissance, assez maigre. Nous avons déjà mentionné l'article récent de Martina Wehrli-Johns ; Karl Bihlmeyer brosse quant à lui un aperçu rapide de cette postérité dans la dernière partie

43 Cf. p. ex. Haas, Alois M., Seuses Visionen, dans : Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik, éd. par idem, Bern 1996, pp. 179–220, ici 204–205 ; Rozenski, Steven, *Von Aller Bilden Bildlosekeit*. The Trouble with Images of Heaven in the Works of Henry Suso, dans : Envisaging Heaven in the Middle Ages, éd. par Muessig, Carolyn et Putter, Ad, London 2007, pp. 108–119, ici 109 ; Gruber, Monique, Henri Suso ou la recherche d'un chemin mystique à l'aide du texte et de l'image, Metz 2008, passim.

44 Sur la polysémie du terme moyen haut allemand *bild*, cf. Falque (note 21), pp. 463 et 455–456.

de son introduction[45] et André Duval s'attache à sa réception en France entre le milieu du XVI[e] siècle (c'est-à-dire à partir de la traduction latine du chartreux Surius, sur laquelle nous reviendrons) et le début du XVIII[e].[46] Cependant, rien ne semble avoir été fait sur la manière dont la pensée figurée de Suso a été diffusée et intégrée à l'époque moderne.

L'enquête présentée ici porte sur les traductions des œuvres de Suso à l'époque moderne, et plus précisément sur un corpus restreint de passages clés du type de ceux qui viennent d'être évoqués. Dans les pages qui suivent, nous nous concentrerons plus précisément d'une part sur la traduction française du prologue de l'‹ Horologium Sapientiae › dans sa première version imprimée chez Antoine Vérard en 1493, reprise de la première traduction française de 1389, et d'autre part, sur le nouveau prologue et l'*excipit* ajouté par l'imprimeur Johann Otmar à l'édition allemande de 1512 de l'‹ Exemplar ›, et la traduction latine qu'en fait le chartreux Laurent Surius de 1555.

Nous nous attacherons donc d'abord à la traduction française de cet ouvrage, qui constitue la tradition la plus importante des traductions de l'‹ Horologium ›.[47] Au-delà de sa tradition manuscrite, ‹ L'Orloge de Sapience › est imprimée pour la première fois en 1493 à Paris par Antoine Vérard.[48] C'est encore la traduction de 1389 qui est utilisée bien que Vérard n'en dise rien. Il a bien entendu supprimé la pièce en vers dans laquelle étaient présentés le commanditaire et le traducteur, ainsi que le contexte de la traduction. Ce procédé n'est pas pour surprendre car Vérard est coutumier d'imprimer des textes datant du XIV[e] siècle ; il s'en est même fait une spécialité. L'ouvrage, assez luxueux, est illustré, et dédié à Charles VIII, dans ce qui peut ressembler à une opération commerciale, que Vérard peut se permettre étant donné son aisance financière. En choisissant ‹ L'Orloge de Sapience ›, dont la diffusion manuscrite en français était considérable, il ne prenait donc aucun risque.[49] Par ailleurs, la langue n'ayant pas beaucoup changé en un siècle, il peut reprendre la traduction à l'identique. Dans l'ensemble, le prologue original a été fidèlement traduit, à l'exception cependant de quelques paraphrases interpolées, et du retrait de quelques courts passages, remarques qui sont d'ailleurs valables pour l'ensemble du

---

45 Cf. note 27.

46 Duval, P. André, Notes sur les adaptations et traductions de Suso en France de 1555 à 1725, dans : Filhaut (note 15), pp. 319–338.

47 Cf. Hasenohr, Geneviève, Aperçu sur la diffusion et la réception de la littérature de spiritualité en langue française au dernier siècle du Moyen Âge, dans : Eadem, Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII[e]–XVI[e] siècle), Turnhout, 2015, pp. 165–195, ici 177, note 56. Cf. également http://www.opvs.fr/sites/default/files/Suso-OPVS_texte-final_121127.pdf, qui dénombre plus de 70 manuscrits.

48 Henri Suso, L'Orloge de sapience, Paris 1493/1494.

49 Nous remercions Frédéric Duval pour les renseignements fournis sur cette édition ; il nous a ainsi indiqué la thèse non publiée de Bonicoli, Louis-Gabriel, La production du libraire-éditeur parisien Antoine Vérard (1485–1512). Nature, fonctions et circulation des images dans les premiers imprimés illustrés. Paris 2015 – la Défense, en particulier le volume 2, qui est le catalogue des éditions produites par Vérard.

texte.[50] La phrase originale par laquelle on peut commencer l'étude et qui nous intéresse le plus est la suivante : *Visiones quoque in sequentibus contentae non sunt omnes accipiendae secundum litteram, licet multae ad litteram contingerint, sed est figurata locutio*,[51] ce qui donne en 1389 et 1493 : « En cest livre, sont mises et aleguees maintes figures desquelles aucunes sont advenues de fait et les autres sont faites pour faire la matiere et la parole plus plaisant et mieux entendible ».[52] Suivent un certain nombre d'exemples de figures bibliques, ou de passages bibliques à comprendre figurément. On remarque que le traducteur a rendu *visiones* par « maintes figures » tandis que *figurata locutio* n'est pas traduit comme tel mais paraphrasé. Cette traduction tend à révéler deux choses. Tout d'abord *visiones* est compris comme déjà et évidemment de nature figurée, ce qui peut expliquer pourquoi *figurata locutio* n'est pas traduit : le référent auquel l'expression renvoie est déjà inclus dans le mot ‹ figures ›, qui traduit *visiones*. Mais cela indique également que le traducteur a intégré dans le terme ‹ figure › tous ses sens possibles, tout à fait en accord avec l'usage du terme à cette époque. On a montré ailleurs à quel point ce mot ‹ figure ›, à cette époque en français, était riche et surtout ouvert, labile, dans le mouvement de transformation opérée par l'herméneutique biblique.[53] Dans ce texte, les *visiones*/‹ figures › sont à la fois des figures *in factis* et des figures du discours, simples ornements. Le traducteur semble avoir trouvé ce passage un peu difficile à comprendre (pour son lectorat) puisqu'il a ressenti le besoin de développer plus qu'ils ne l'étaient dans l'original latin les exemples bibliques. On sait que dans l'exégèse traditionnelle, les figures bibliques, en particulier celles de l'Ancien Testament, sont interprétées suivent deux paradigmes radicalement (car ontologiquement) différents, l'un selon des mots (ornements du discours, figures rhétoriques et poétiques – *allegoria in verbis*) et l'autre selon les faits

50 Le manuscrit Paris, BNF, fr. 926 a été édité dans une thèse de doctorat non publiée : Piaggesi-Ajdnik, Marie-France, L'orloge de Sapience. Livre I. Traduction de l'Horologium Sapientiae de Henri Suso, faite par un moine anonyme de Neufchâteau en 1389. Édition critique avec introduction, notes et glossaire, d'après le manuscrit n°926 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Thèse de 3e cycle : Littérature française, Nancy 1984 ; cf. aussi Charles Brucker qui commente : « [...] pour [le traducteur], ce qui compte avant tout, c'est d'atteindre, par un langage simple et compréhensible de tous, un public le plus large possible et de l'imprégner de la conception mystique de la religion que s'est forgée Henri Suso [...] l'Horloge est tout aussi clairement une traduction proche de l'adaptation [...]. », idem, dans : Pour une typologie des traductions en France au XIVe siècle. Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, éd. par idem, Paris 1997, pp. 63–79, ici 71 et 77. Jeanne Ancelet-Hustache souligne quant à elle « la fidélité et la fraîcheur d'expression » qui permet au lecteur de découvrir « un Suso nouveau. » Eadem (note 15), pp. 169–170.

51 Seuse (note 14), pp. 366–367. Dans la traduction française la plus récente : « De même les visions contenues dans ce qui suit ne sont pas toutes à prendre au sens littéral, quoique plusieurs aient eu lieu à la lettre : c'est une façon de parler figurée. Ainsi lisons-nous au livre des Rois etc. », Suso (note 14), p. 40.

52 Suso (note 48), fol. 114v, col. 1.

53 Guiderdoni, Agnès, La figure réinventée au début de la période moderne, dans : Réforme-Humanisme-Renaissance 77 (2013), pp. 17–30.

historiques qui trouvent leur sens et leur réalisation dans l'avènement du Christ (*allegoria in factis*). Or en donnant ces exemples pour aider le lecteur à comprendre ce que sont ces *visiones*/‹ figures ›, Suso – avant son traducteur – les place sur un même plan herméneutique, reproduisant ainsi les deux dimensions qui traversent toute l'œuvre de Suso, comme on l'a présenté plus haut, à savoir l'association de l'allégorie et de l'allégorèse, l'intégration des processus allégoriques poétiques et théologiques – l'*allegoria in verbis* et l'*allegoria in factis*. Mais ceci contribue à nourrir l'indétermination quant à la nature exacte de ce dont parle Suso, faisant osciller le sens entre des choses qui sont entendues, puis écrites, et des choses qui sont vues puis décrites. Cette indétermination resurgit régulièrement dans la traduction du prologue. Ainsi la conclusion de ce passage semble indiquer que le traducteur comprend ces *visiones*/‹ figures › plutôt comme des *allegoriae in verbis* :

> Pourtant [il] apert que les exemples et figures, parlemens ou narracions ne se doivent pas toujours prendre ne entendre si comme choses advenues, car on les met avant souventefois, que ainsi soit advenu pour mieux faire entendre ce que l'on veut dire et pour mieux proprement déclarer et conclure son propos. Et pour ce, celuy qui lira en ce livre pourra legierement entendre telles figures et telle manière de parler au cas qu'il mettra son estude avec bonne diligence en la matière qu'il lira.[54]

Le latin de Suso était beaucoup plus concis : *Porro hujus figuratae locutionis occulta misteria diligens lector faciliter poterit advertere, si tamen sollertem curam studuerit adhibere.*[55] La traduction des *figuratae locutionis*, qui font bien entendu écho au *figurata locutio* mentionné au début de ce passage, par deux doublets synonymiques (« exemples et figures, parlemens ou narrations ») inscrit apparemment sans ambiguïté l'acception de ‹ figure › dans le champ de la parole, plutôt que dans l'histoire. Mais l'ambiguïté refait surface, comme on pouvait s'y attendre, au moment du récit de l'extase où le serviteur reçoit la révélation des cent méditations par *mentalibus oculis*,[56] pour le latin, tandis que ces cent méditations « lui furent moustrées et en son cuer empraintes »,[57] en français. Quelques lignes plus loin, dans le même passage relatant cette révélation, Suso explique qu'il a choisi de ne pas donner in extenso ces cent *meditationes*, en latin, et les « cent visions », en français. On retrouve cette indétermination à nouveau presque à la fin du prologue, quand sont décrites les conditions dans lesquelles le serviteur a écrit l'‹ Horologium ›, à savoir exclusivement sous l'effet de la grâce, voire de l'extase. Le texte en français paraphrase à nouveau abondamment le latin, nettement plus resserré : « Quant il ot bien conceu, entendu, considere

54 Suso (note 48), fol. 115r, col. 2.

55 Seuse (note 14), p. 367. « Et donc, sous cette façon de parler figurée, le lecteur diligent pourra facilement découvrir les mystères cachés pour peu qu'il s'y applique avec sagacité. » Suso (note 14), p. 42.

56 Ces méditations sont également montrées (*ostenduntur*) en latin, mais « aux yeux de l'âme », ce que ne précise pas le français : « [...] eius mentalibus oculis centum meditationes seu considerationes suae passionis ostenduntur [...]. » Seuse (note 14), p. 369.

57 Suso (note 48), fol. 116r, col. 2.

et encorpore toute la revelacion, et il fut bien revenu a lui, il estudia et pensa moult diligemment a tout ce qui lui avoit esté moustré [...]. Mais tout ce qu'il avait veu et entendu par divine et espirituelle revelacion [...] »,[58] et *Et cum ea, quae data erant, ad tabulam concepisset, ad se reversus studiose rimatus est* [...].[59] Il n'est pas question en latin de voir et entendre la révélation, qui n'a pas non plus été « moustrée ». Il semble que tout au long de ce texte introductif, déterminant pour poser le cadre de ce qui suit, le traducteur ait hésité ou ait, du moins, tenté de rendre la difficulté qu'il y à saisir exactement la nature des expériences dont Suso rend compte. C'est un point que nous allons retrouver dans la traduction du corpus allemand.

Après les exemples pris dans le corpus en latin traduit, nous nous tournons vers le corpus en allemand. Le prologue de l'édition allemande de 1512, ajouté par l'éditeur, Johann Otmar, présente l'auteur, en donnant son nom, pour la première fois d'ailleurs, tandis que l'*excipit* explique comment l'‹ Exemplar › doit être lu. Tout le prologue tourne autour du nom de Suso et explique comment celui-ci a choisi d'abandonner le nom de son père (von Berg) pour adopter celui de sa mère (Seuse). Plus fondamentalement, et s'inspirant d'un épisode relaté dans l'‹ Horologium › (II, 7), Otmar rapporte comment Dieu lui-même lui a donné un nom (Amandus), que l'imprimeur a choisi d'utiliser comme son seul nom, qui sert surtout à justifier sa lecture de l'‹ Exemplar ›. Tout d'abord, le fait que Suso ait bénéficié d'un nom donné par Dieu est comparé à des événements similaires que l'on peut trouver dans la Bible. Ensuite, Otmar met en équivalence Suso avec certains personnages bibliques et place sa ‹ Vita › dans la même perspective que leur vie. De plus, dans la deuxième et dernière partie du prologue, Otmar explique comment le mot ‹ Amandus › incarne l'essence de la relation entre Suso et Dieu. Il est lui-même une sorte d'allégorie vivante, animée, une sorte de personnification de l'amour divin. Niklaus Largier a expliqué dans un (autre) article paru en 1997 que la ‹ Vita › devait être comprise à la lumière de la tradition spirituelle dominicaine des ‹ Vitas patrum ›, des ‹ Vies des pères ›.[60] Ainsi, la ‹ Vita › fournit au lecteur non seulement une vie exemplaire mais aussi, étant donné le métadiscours figuré qui imprègne le texte, une allégorèse de la vie de Suso.[61] Est proposé au lecteur ce que Largier appelle une « herméneutique actualisée » (« eine aktualisierende Hermeneutik »),[62] signifiant que le lecteur doit appliquer ce prin-

58 Suso (note 48), fol. 116r, col. 2.

59 « Ayant reçu par écrit les pensées qui lui étaient données, et revenu à lui, il les approfondissait avec soin [...] ». Nous donnons ici notre traduction, plus conforme, nous semble-t-il, au contexte d'écriture évoqué.

60 Largier, Niklaus, *Figurata locutio*. Hermeneutik und Philosophie bei Eckhart von Hochheim und Heinrich Seuse, dans : Meister Eckhart. Lebensstationen, Redesituationen, éd. par Jacobi, Klaus (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens, N.F. 7), Berlin, 1997, pp. 303–332 ; Hamburger (note 19), dedans s'attache également à cette lecture de l'‹ Exemplar ›, en se concentrant plus spécialement sur les images.

61 Largier (note 60), pp. 311–312.

62 Ibid., p. 312.

cipe figuré à sa propre vie.[63] C'est précisément ce que le prologue d'Otmar déploie et explicite. À la lecture de ce prologue, il est difficile de ne pas penser à la mention qui figure en tête du prologue de la ‹ Vita › ou du prologue général de l'‹ Exemplar › dans un certain nombre de manuscrits : « Ici commence [...] ce livre qui se nomme Suso » (*Dises buechlins das da haisset der Süzze*). L'édition d'Otmar ne contient pas cette mention et se contente d'introduire les prologues et chapitres sans commentaires. On sait cependant que cette édition est faite sur celle, précédente, de Sorg,[64] qui, lui, insère cette mention non pas une fois mais trois fois.[65] Qui que ce soit l'ayant écrit (il se pourrait qu'il s'agisse d'un compilateur plus tardif des œuvres de Suso) fait ici une affirmation forte au sujet du statut du nom de Suso par rapport à son texte et par rapport à son auctorialité.[66] De ce point de vue, le prologue d'Otmar ressemble à une longue *explicatio* de cet *incipit*, rendue possible par l'usage duel du discours allégorique dans le texte de Suso : à la fois une personnification de l'amour (une allégorie poétique) et une clé herméneutique pour lire l'‹ Exemplar › (une allégorèse), puisqu'il fait de l'amour le paradigme herméneutique permettant de donner un sens au livre. Otmar revient sur cette question dans l'*excipit*, où il insiste à nouveau sur le fait que *lieb* est la clé de lecture de toute l'œuvre. Il explique alors que l'‹ Exemplar › doit être lu de la même manière que la Bible, c'est-à-dire en recherchant le sens spirituel sous le littéral afin d'atteindre la perfection. Bien que le nom ‹ Amandus › ne soit plus mentionné dans ce texte-là, ce nom imprègne toute la lecture de l'œuvre et constitue bien la clé permettant d'en révéler le sens spirituel caché. En résumé, Otmar conçoit la lecture de l'‹ Exemplar › tout à fait en accord avec le double statut du texte de Suso, à la fois allégorie et allégorèse, c'est-à-dire comme une clé herméneutique permettant au lecteur de rendre sa vie plus conforme à une vie chrétienne, plus proche de Dieu. On constate donc qu'en ce début de XVI[e] siècle, en contexte germanique du moins, les deux dimensions du langage figuré utilisé par Suso à travers tous ses écrits en allemand étaient bien reçues, comprises et même exploitées, et développées, comme en témoigne ce prologue de 1512.

Ceci a son importance car la traduction latine que Surius réalise en 1555 et qui va remodeler pour plusieurs siècles le canon susonien dans toute l'Europe, prend appui sur cette édition de 1512.[67] L'objectif de Surius est en grande partie guidé par les préoccupations, idéologiques ou stratégiques, de la chartreuse Sainte-Barbe, dans

---

63 « Die ‹ Vita › zeigt dem Leser, dass er sein Leben als philosophisches Leben [...] nur dann zu verstehen vermag, wenn er es neu schreibt und in der Lektüre seine eigene ‹ Vita › gleichzeitig als Allegorese des Textes von Seuse und wiederum als exemplarische Allegorie begreift », Largier (note 60), p. 314.

64 Blumrich (note 24), p. 195.

65 En tête de la table des chapitres, en tête du prologue général et en tête de la ‹ Vita ›.

66 Pour l'analyse détaillée de cette question, nous renvoyons à Hamburger (note 19).

67 D. Henrici Svsonis, Viri Sanctitate, Ervditione Et miraculis clari Opera (quæ quidem haberi potuerunt) omnia, éd. par Surius, Laurentius, Köln 1555, p. 14.

son entreprise de traduction des textes mystiques.[68] En 1552 ou 1553, Surius publie d'abord le ‹ Compendium verae salutis ›, deux traités qu'il attribue, à tort, à Suso. Il s'agit en fait du ‹ Livre des Neuf Rochers ›, déjà insérés dans les œuvres en allemand de Suso dans le manuscrit de Wolffenbüttel et dans les éditions de 1482 (Sorg) et 1512 (Otmar). Bien qu'il se soit appuyé sur l'édition allemande de 1512 pour sa traduction des ‹ Opera omnia ›, Surius a pris cependant la liberté de réorganiser les différents livres qui composent l'‹ Exemplar › ainsi que d'en ajouter quelques-uns. Il commence par le second livre de l'‹ Exemplar ›, à savoir ‹ Le petit livre de la sagesse éternelle ›, mais en retirant la troisième partie, c'est-à-dire les cent méditations sur la Passion du Christ, qu'il rejette à la fin des ‹ Opera omnia ›. Suivent quatre sermons, absents de l'‹ Exemplar ›, puis le quatrième et le troisième livre de l'‹ Exemplar ›, donc ‹ Le petit livre des lettres › et ‹ Le petit livre de la Vérité ›. Curieusement, Surius ajoute à ce dernier un appendice, constitué des derniers chapitres (46–53) de la ‹ Vita ›, qui forment une sorte de résumé de la théologie mystique de Suso. En adjoignant ces chapitres au ‹ Petit livre de la Vérité ›, le but de Surius était à l'évidence de rassembler tous les écrits spéculatifs de Suso. Puis viennent le ‹ Livre des neuf Rochers ›, dont on sait maintenant qu'il n'est pas de Suso, et qui ne se trouve pas originellement dans l'‹ Exemplar ›, puis la ‹ Vita ›, amputée donc des derniers chapitres, placés plus tôt dans le volume, les cent méditations comme déjà évoqué, et enfin quelques extraits de l'‹ Horologium ›.[69] En réordonnant l'‹ Exemplar ›, Surius a supprimé le prologue principal qui en effet n'avait plus de raison d'être en tant que tel. Le chartreux a aussi fait quelques changements à l'intérieur des textes, le plus frappant pour nous étant le rejet du prologue du ‹ Livre de la sagesse éternelle › à la fin de ce livre, comme son dernier chapitre. Enfin, il supprime entièrement le programme iconographique : la traduction de Surius ne contient aucune image. Gérald Chaix fait remarquer que l'ouvrage étant publié dans un format in-octavo, il « s'adressait sans doute à un public plus large que celui visé par les éditions des ‹ Opera omnia › de Tauler et de Ruusbroec [publiés dans un format in-folio]. »[70] Cette traduction est rééditée à plusieurs reprises ;[71] elle connaît donc un beau succès et constitue une étape décisive non seulement dans l'établissement d'un nouveau canon latin des œuvres de Suso (en en ayant évacué l'‹ Horologium › comme on va le voir) mais aussi en fixant un nom d'auteur, à savoir « Henricus Suso », ce qu'il explique dans son prologue. Il se

68 Cf. Chaix (note 26), pp. 303–306 ; Hoenen, Maarten, Translating mystical texts from the vernacular into Latin. The intentions and strategies behind Laurentius Surius' edition of John Ruusbroec's Complete works (Cologne, 1552), dans : *Per perscrutationem philosophicam*. Neue Perspektiven der mittelalterlichen Forschung. Loris Sturlese zum 60. Geburtstag gewidmet, éd. par Beccarisi, Alessandra, Imbach, Ruedi et Porro, Pasquale, Hamburg 2008, pp. 348–374.

69 Il s'agit principalement du ‹ Cursus de Aeterna Sapientia ›, qui se trouve en effet à la fin de l'‹ Horologium ›, Seuse (note 14), pp. 606–618.

70 Chaix (note 26), p. 313.

71 Trois rééditions à Cologne : 1562, 1588 et 1615.

démarque sur ce point du prologue d'Otmar de 1512, mais aussi de l'‹ Horologium ›, rejetant l'appellation Amandus revendiquée dans ce dernier texte.[72] Toutes les éditions publiées après, et surtout, dans n'importe quelle autre langue, s'appuient sur elle et en suivent la structure. C'est ainsi le cas de la traduction française partielle de Nicolas Le Cerf (chartreux) de 1586, de l'édition italienne de 1642 ou même (ce qui est une espèce de comble) de la traduction allemande de 1661,[73] comme cela a été le cas pour Tauler en 1621, à partir de la traduction faite par Surius entre 1548 et 1553. C'est ce qui fait dire à André Duval :

> Pendant près de trois siècles, les écrivains spirituels et le public dévot n'accèderont à l'œuvre et à la pensée de Suso qu'à travers la version de Surius, lue soit directement, soit dans des adaptations ou traductions, voire même des traductions de traduction.[74]

Comme pierre de touche de notre exploration, nous commencerons par une phrase du prologue du ‹ Petit livre de la Sagesse éternelle ›, qui présente déjà dans sa version originale quelque ambiguïté : *Die gesihte, die hie nach stent, die geschahen ǒch nút in liplicher wise, sú sint allein ein usgeleitú bischaft*.[75] Ici, comme en d'autres occurrences, Suso utilise le terme *bischaft* pour décrire des visions et des dialogues. *Bischaft* est habituellement traduit par ‹ parabole › ou ‹ interprétation › tandis que *ûzlegen* signifie ‹ interpréter › ou ‹ expliquer › ;[76] on est bien dans le domaine de l'allégorie. Heinrich Stirnimann a montré que Suso utilisait cette expression pour signaler de cette manière que les dialogues et visions évoqués ne devaient pas être compris comme tels mais plutôt comme des interprétations imagées.[77] Autrement dit, le lecteur doit aller au-delà du sens littéral et les interpréter figurément. À ce point de l'étude, il importe de rappeler que ce lexique ‹ figuré › ne devient vraiment ambivalent et sujet à interrogation qu'au moment où il est placé en relation avec ce que Suso décrit effectivement de ses diverses expériences spirituelles et mystiques. L'espace manque ici pour faire ce travail et nous nous contenterons d'une analyse très localisée dont nous avons conscience qu'elle reste partielle. Surius traduit ainsi cette phrase : *Quae autem superius commemoratae sunt visiones, non contigere modo corporeo, sed solum modo expressae quaedam sunt similitudines.*[78] Nous avons identifié deux

---

72 Wehrli-Johns (note 27) explique bien le procédé et le raisonnement de Surius sur ces points, cf. pp. 85–87.

73 Cf. Breuer, Dieter, Zur Druckgeschichte und Rezeption der Schriften Heinrich Seuse, dans : Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jh.s in Deutschland, éd. par Breuer, Dieter, Amsterdam, 1984, pp. 29–49.

74 Duval (note 46), p. 319.

75 Seuse (note 17), p. 197, 22–23 (notre surlignage).

76 Falque (note 21), pp. 460–461

77 Stirnimann, Heinrich, Mystik und Metaphorik. Zu Seuses Dialog, dans : Haas/idem (note 11), p. 233.

78 Suso (note 67), p. 160 (notre surlignage). Jeanne Ancelet-Hustache traduit ce passage de la manière suivante : « Les visions dont il est question ici ne sont pas non plus des visions corporelles, mais seulement des figures expliquées. » Suso (note 17), p. 316. On notera que Su-

autres occurrences de cette collocation, l'une dans le prologue du ‹ Livre de la Vérité › et une autre dans la ‹ Vita ›. À la fin du prologue du ‹ Livre de la Vérité ›, Suso (ou le narrateur) explique comment la Vérité va révéler à un homme pieux comment accéder au renoncement (*gelassenheit*) intérieur. Il lui est alors répondu que ceci lui serait montré *nach der wise einer usgeleiten bischaft*,[79] ce que Surius traduit par *sub expressa quadam similitudine*.[80] Au dernier chapitre de la ‹ Vita › (chap. 53), commenté ci-dessus comme le lieu d'exposition de l'usage paradoxal des images dans l'expérience mystique, Surius traduit *mit bildgebender glichnus*[81] par *sub quibusdam expressis similitudinibus*.[82]

Concernant la première occurrence, on aurait pu penser que Surius s'inspirerait de l'‹ Horologium ›, étant donnée les liens étroits entre ce dernier ouvrage et le ‹ Petit livre de la Sagesse éternelle ›. Mais le chartreux, pour se rendre tout à fait libre de faire la traduction qu'il souhaite de Suso, suivant les objectifs qui sont les siens et ceux de son monastère, met en doute dans sa préface l'auctorialité de Suso sur l'‹ Horologium ›, expliquant que selon lui, ce texte était d'abord écrit en allemand, dans un manuscrit qui est maintenant perdu, et qu'il a été traduit ensuite en latin, par le même traducteur de ‹ L'ornement des noces spirituelles › de Ruusbroec, traducteur qui, comme il l'a fait pour Ruusbroec, a corrompu le texte original. Il fait donc le choix de traduire l'expression par le pluriel *expressae similitudines*. En latin classique, on trouve cette collocation, au singulier en général, souvent utilisée pour parler de statues, en marquant leur caractère ressemblant à l'original, d'une ressemblance exprimée et notable. Si l'on se réfère à la formation intellectuelle d'un moine comme Surius, certains concepts scolastiques pourraient nous aider cependant à aller un peu plus loin et à mieux comprendre ce que pourraient être ces ‹ similitudes exprimées › ou ‹ expresses › (par opposition à ‹ impresses ›). Il faut remarquer en préambule que les trois occurrences mentionnées correspondent à chaque fois à ce qui est donné à voir ou à entendre au chrétien, au moyen par lequel ou à travers lequel s'opère l'acte de connaissance. ‹ Expresses › ou ‹ impresses › qualifient les espèces (*species*), sensibles ou intelligibles, qui sont à l'œuvre dans le processus de connaissance, c'est-à-dire les représentations des choses qui se forment par le moyen des sens, dans l'imagination ou dans l'intellect. L'espèce se pense ainsi en terme de similitude

rius place ce prologue à la fin du ‹ Petit livre de la Sagesse éternelle ›, où il devient le chap. 27. Il ne nous est pas possible ici de chercher les raisons et les conséquences de ce déplacement.

79 Seuse (note 17), pp. 327, 30–328, 2 : *Also wart im in liehtricher wise geantwúrt, daz dis alles solte geschehen nach der wise einer usgeleiten bischaft, als ob der junger fragti und dú warheit antwúrti.*

80 Suso (note 67), p. 265 : *Respondum est autem illi luculenta quadam ratione, fieri ista debere sub expressa quadam similitudine, qua discipulus sciscitantis, Veritas respondentis personam sustineret.*

81 Seuse (note 17), pp. 190, 27–191, 2 : *moͤhtind ir mir die togen sinne nah úwer verstentnust etwie entwerfen mit bildgebender glichnus, daz ich es dest baz verstuͤnde!*

82 Suso (note 67), p. 336 : *Sed dicta haec mihi satis obscura perquam velim sub quibusdam expressis similitudinibus pro tua intelligentia declares ut ea plenius capiam.*

ou d'analogie. Quand l'objet imprime son image ou sa représentation, il s'agit d'une espèce impresse ; la puissance cognitive (imagination ou intellect) est alors déterminée à produire une connaissance : c'est l'espèce expresse. Au niveau intellectuel, l'espèce expresse devient synonyme de *verbum mentis* dans la scolastique tardive. Si l'on tente de rapporter maintenant cette qualité ‹ expresse ›, ainsi conçue, aux similitudes, et dans le contexte de la phrase en question, on pourrait comprendre qu'il ne s'agit bien sûr pas de vision corporelle (c'est ce que dit Suso), donc pas non plus de vision « imprimée » de l'extérieur sur l'imagination ou l'intellect.[83] Cela tendrait à évoquer plutôt une expérience de connaissance strictement mentale, d'ordre analogique, suscitée dans l'imagination ou l'intellect, et provenant d'une source restant indéterminée, mais avec certitude autre qu'extérieure. Rendant finalement compte de l'ambiguïté du texte de Suso à ce sujet (ici et dans le reste de son œuvre), ces *expressae similitudines*, dont une occurrence aurait pu être *figurata locutio*, se situent dans un entre-deux, entre sensible et intelligible, c'est-à-dire à proprement parler une figure.[84]

En 1586, le chartreux Nicolas Le Cerf quant à lui traduit ainsi la phrase du prologue du ‹ Petit livre de la Sagesse éternelle › : « Quant est des visions cy-dessus mentionnees, elles ne sont pas advenues corporellement, mais seulement sont quelques *similitudes appropriées*. »[85] Les deux autres occurrences mentionnées ne se trouvent pas dans cette traduction pour la bonne raison que Le Cerf n'a pas traduit le ‹ Livre de la Vérité ›, ni les derniers chapitres de la ‹ Vita › car, dit-il, il en a été « dissuadé par quelques doctes et bons personnages, qui jugeoient que la matière d'iceluy n'estoit gueres propre à mettre en nostre langue ».[86] Le Cerf fait un choix de traduction prudent : il souligne le choix pertinent de ces *similitudines*, ou de ces exemples, sans s'avancer sur leur nature, puisque ‹ appropriées › ne se réfère qu'à leur usage. De Surius à Le Cerf, et peut-être surtout du latin au français, l'ambiguïté s'estompe, voire disparaît, afin de s'adapter à un lectorat, si ce n'est laïc (la dédicataire est tout de même ‹ Abbesse de Notre-Dame de Soissons ›), du moins hors du cercle restreint des clercs et des théologiens. Cet ajustement prend la dimension d'une réécriture quand un siècle plus tard, en 1684, un certain Monsieur de Vienne entreprend une nouvelle traduction française, dédiée à Bossuet, mais seulement de ce qu'il intitule le ‹ Dialogue de la Sagesse éternelle ›.[87] Le prologue a disparu en tant que tel et a été

---

83 Nous remercions vivement Aline Smeesters et Hélène Leblanc pour leur aide sur ce point lexical et philosophique.

84 Sur cette dimension de la figure, cf. l'introduction au volume Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image, éd. par Dekoninck, Ralph et Guiderdoni, Agnès, numéro spécial de La Part de l'Œil 31 (2017), pp. 7–11. Pour saisir complètement le choix de Surius, il importerait certainement d'aller puiser aussi dans les lectures privilégiées par son ordre. On pense p. ex. à la ‹ Vita Christi › du chartreux Ludolphe de Saxe dont la lecture est encore très vivace au XVI[e] siècle – et pas seulement parmi les chartreux d'ailleurs.

85 Oeuvres spirituelles de Henry Suso personnage fort celebre en doctrine, & saincteté de vie, éd. par F. N. LeCerf, Paris 1586, fol. 152v.

86 Ibid., Epistre, n.p.

87 Henri Suso, Dialogue de la sagesse éternelle avec son disciple, éd. par de Vienne, M., Paris 1684.

remplacé par des considérations du traducteur, telles que : « J'ay cru neanmoins que je n'étois pas obligé de m'assujettir à certaines comparaisons, qui dans des endroits purement spirituels semblent tenir trop des sens ; ny de m'attacher à quelques visions qui dans ce temps n'auroient peut-être pas été reçues dans leur pur esprit. » On voit nettement ici l'embarras du traducteur de ne pas pouvoir déterminer ce dont il s'agit vraiment : visions corporelles, visions spirituelles, figures qu'il appelle ‹ comparaisons › ? En 1684, on ne comprend plus, en France du moins, la *figura* originelle de Suso, qui était encore saisie un siècle auparavant, dans les milieux cléricaux au moins, dans toute sa complexité.[88]

*****

Étant donné la place cruciale qu'occupe Surius dans l'histoire de la circulation des écrits et de la pensée de Suso, il a semblé d'abord que l'on pouvait identifier deux temps de cette circulation, un premier mouvement du XIVe jusqu'à la première moitié du XVIe siècle, puis un second mouvement, à partir de l'édition de Surius de 1555, celle-ci opérant une rupture. La modeste enquête que nous avons menée pour le moment nous invite à nuancer cette image de la situation. On constate tout d'abord une compréhension partagée des ambivalences du texte de Suso quant à la nature de l'expérience qu'il décrit, portant spécifiquement sur le jeu duel de la *figura* au sein du texte, et ce, de manière continue du XIVe à la fin du XVIe siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où s'ouvre pour la mystique ce qu'on peut appeler l'ère du soupçon. Cette enquête reste cependant très partielle, voire indicative des pistes prometteuses à explorer de manière plus systématique. Il conviendrait en effet de croiser l'analyse en diachronie et celle en synchronie. La coupe transhistorique qui nous permet de suivre la circulation des textes de Suso et de dégager ainsi un continuum dans la réception de ses écrits, ainsi que d'identifier les moments de rupture, doit être croisée avec une mise en perspective plus précise des textes, à la fois dans leurs différents contextes (linguistiques, culturels, religieux) et dans leur geste d'écriture ou de réécriture du corpus susonien. Enfin, dans la mesure où la pensée figurée de Suso se déploie dans un hiatus entre ce qui est défini de l'expérience et la description même de l'expérience, ou, pour le dire autrement, entre le récit de l'expérience et le métadiscours qui tente de la cerner, à l'intérieur d'un même texte, c'est la traduction du réseau lexical des passages critiques de Suso qui doit être dégagée pour repérer les stratégies déployées à l'échelle de l'œuvre pour reproduire ou réduire ce hiatus, dans lequel gît la qualité indéterminée de sa *figura*.

88 On peut d'ailleurs s'interroger sur cette nouvelle traduction française, si tardive, et de surcroît dédiée à Bossuet qui se fait fort de dénoncer par ailleurs ce qu'il appelle ‹ les nouveaux mystiques ›, et qui est sur le point de se lancer dans la querelle sur le quiétisme.

Stich und Schrack. Kategorien der Plötzlichkeit im mystischen Versprachlichungsprozess

Andreas Keller (Göttingen)

Bei aller Immaterialität der Seelenerfahrung bleibt das mystische Erlebnis dennoch an physische Größen gekoppelt:[1] Das äußere Licht als Sinneseindruck bspw. erzeugt die inneren Bilder nur zusammen mit reflektierenden Körpern, der Ton dagegen braucht die resonierende Materie, um zu auditiven Sensationen zu verhelfen. Diese Impulse aus einer effektiven Mitwirkung des dinghaften Umraums erscheinen aber nicht nur als Auslöser für das subjektive Erlebnis, sondern stets auch als Faktor einer zeitversetzt erfolgenden Verbalisierung. Aus den Gegebenheiten der situativ verlaufenden Sinneserfahrung, aus den substantiellen wie akzidentellen Eigenschaften der jeweils beteiligten Materialitäten resultieren besondere Merkmale, die sich dann auf die unterschiedlichen Wortbildungsprozesse auswirken, die das Geschehen schließlich analog, imitativ oder metaphorisch mit einem sprachlichen Korrelat zu substituieren versuchen. In der deutschen Sprache begegnen etwa verschiedene Verbalsubstantiva wie das ‚Strömen' und ‚Tönen', das ‚Strahlen', ‚Gießen' und ‚Fließen', das ‚Lösen' und ‚Fallen', die auch als phonetische Nachahmungen eines erlebten Vorgangs zu verstehen sind. Johannes Tauler bedient sich in seinen Predigten gerne derartiger Formen, die er mit Präfixen noch intensiviert – wie bspw. ‚Auslaufen', ‚Ausgehen', ‚Ausfließen', ‚Hinfließen', ‚Ausgießen', ‚Ergießen' oder ‚Übergießen'. Etwas seltener dagegen scheinen die auf eine plötzliche resultative Zuständlichkeit gerichteten Partizipien wie ‚erschreckt', ‚gesteckt', ‚gestockt'. Während die erste Gruppe sich durch doppelsilbig schwingende Bewegungsverben und klingende Nasale auszeichnet, die beim Sprechen, also im Verlauf des Verbalisierens, einen Luftstrom nicht unterbrechen, tritt die zweite mit auffällig harten Verschlusslauten hervor. Diese aber setzen vor allem rhythmische Akzente, sei es im regelmäßigen Metrum, sei es als unerwartete Synkope: das Gesehene ‚erschreckt', ein Pfeil ‚steckt', der Atem ‚stockt'. Und

1 Für den besonderen Fall Heinrich Seuses cf. die Studie von Fenten, Sandra, Mystik und Körperlichkeit. Eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften, Würzburg 2007; im Rahmen eines historischen Überblicks: Balmer, Hans Peter, Es zeigt sich. Hermeneutische Perspektiven spekulativer Mystik, München 2018. Unter eher systematischen Aspekten cf. Steineck, Christian, Grundstrukturen mystischen Denkens, Würzburg 2000; Rauchenberger, Johannes, Medialisierung des Unsichtbaren. Christlich inspirierte Bildlichkeit zwischen Körperlichkeit, Materialität und Virtualität in zeitgenössischen Bilddiskursen, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd. 3: Zwischen Zeichen und Präsenz, hg. v. Hoeps, Reinhard, Paderborn 2014, S. 568–604.

es scheinen gerade die mystischen Zentralvokabeln zu sein, die diesen Befund bestätigen: das Subjekt ist ‚entrückt', ‚entzückt', ‚verzückt'.

Zu fragen bliebe demnach, ob es sich bei dieser Dichotomie aus ‚Strom' und ‚Zäsur' um eine differenzfähige Untersuchungskategorie handelt: Steht hier einerseits ein eher duratives Prinzip der freiwilligen Hingabe an eine kosmische Dynamik, an eine ewige Strömung – was sich dann im ungehindert fließenden Wortstrom mit den vorwiegend verwendeten Reibelauten ausdrücken könnte? Dann aber wäre es auf der anderen Seite die Punktualität und Heftigkeit eines schockartigen Augenblicks, der sich möglicherweise auch mit Gewalt und unverhofftem Schmerz verbinden könnte und zudem als eine machtvolle Überwältigung zu kennzeichnen wäre. Das Erlebnis des abrupten Wechsels könnte sich aber in seiner Sprachwerdung nicht nur phonetisch im Verschlusslaut, den etwa eine Passivkonstruktion mit dem notwendigen Partizip morphologisch erzeugt, sondern auf höheren Strukturebenen auch in Form einer Satzfigur, möglicherweise als Hiat, Apokope oder Ellipse ausformen. Vor allem aber bliebe *semantisch* zu untersuchen, welche Bedeutungsanteile der Plötzlichkeit über verschiedene Wortfelder in den Vorgang bzw. seine deskriptive Wiederholung eingespeist werden.

I. Zur Semantik der Plötzlichkeit als einer zeitlichen und körperlichen Punktualität

Festzuhalten für die folgenden Überlegungen ist das Prinzip der Zäsur. Anstelle eines kontinuierlichen Bewegungsverlaufes über Stufen, Brücken oder Kaskaden, also eines Wandels bzw. einer Verwandlung mit einer schrittweise vollzogenen Annäherung oder einer sukzessive gewonnenen Einsicht, stünde als mystischer Ertrag das Extrem der kurzen, blitzartigen Klarheit. Nicht der etappenweise sich steigernde Weg zu Gott im Sinne der *via purgativa*, *via illuminativa* und *via unitiva*, sondern das jähe Herausgerissenwerden aus einem Bewusstseinszustand durch ein höheres Ereignis oder die plötzliche Konfrontation mit einer schroffen Andersartigkeit. Es erscheint für ein genaueres Verständnis sinnvoll, das entsprechende semantische Feld zu sondieren, um die möglichen Qualitäten der Plötzlichkeit zu präzisieren. Methodisch bewegen sich die folgenden Überlegungen daher nicht nur im semasiologischen Rahmen der Einzelwortbedeutung, sondern ebenso in der kontrastiven Fragestellung der Onomasiologie:[2] die Wortfeldforschung eruiert bekanntlich verschiedene sprachliche Ausdrücke, die sich in einer jeweils annähernden Relation, etwa als partielles Synonym, als bedeutungsverwandte Ergänzung oder als polarer Gegensatz um ein bestimmtes Lemma oder – im Falle eines Polysems – um verschiedene isolierbare

2 Cf. Reichmann, Oskar, Die onomasiologische Aufbereitung des Frühneuhochdeutschen Wörterbuchs. Praktische Verfahren, Probleme und Ergebnisse, in: The world in a list of words, hg. v. Hüllen, Werner, Tübingen 1994, S. 231–254.

Teilbedeutungen herum positionieren lassen. Damit ergibt sich ein netzwerkartiges Strukturbild, das sich in einem semantischen Knoten verdichtet. Dieser kann sich dann innerhalb der umfassenden Wortfelder als ein instruktives Bedeutungszentrum erweisen.[3]

Die Vormoderne kannte bereits eine ausdifferenzierte Lexik, um den Moment als einen scharfen und markanten Akzent, als eine zeitliche Punktualität gegen die Kategorie einer kurz- oder auch mittelfristigen Verlaufserstreckung abzusetzen – ganz zu schweigen von den Vorstellungen einer langen, äonischen oder gar ewigen Dauer. Mit ‚gäch', ‚gähe' oder ‚gähling', seit dem 15. Jahrhundert auch mit ‚jach' oder ‚jäch', charakterisieren verschiedene historische Sprecher zunächst eine „schnelle, ungestüme" Bewegung.[4] Die Bedeutung von ‚plötzlich' im Sinne von ‚überraschend', ‚unerwartet' und ‚jäh' veranschaulichen verschiedene Naturphänomene ganz konkret, etwa ein hochragender Felsen oder eine unvermittelt steil abfallende Bergformation. Auch der Platzregen oder der Wasserfall finden sich als natürliche Erscheinungen des Plötzlichen, man spricht von einem „gahen wind" oder von

---

3 Ideal wäre demnach eine an die Gesamtmenge der überlieferten Texte adressierte Abfrage, um innerhalb der Textgrenzen entsprechende Belege zu Tage zu fördern, die in der Synopse dann das wünschenswerte Bedeutungsspektrum abbilden würden. Methodisch wäre es deshalb notwendig, den gesamten Wortschatz des Frühneuhochdeutschen flächendeckend aufzurufen, um anhand der jeweils einzelfallbezogenen Nutzung eines Wortes dessen jeweiliges Verständnis im Blick auf die vorhandenen Konnotationen bemessen zu können. Dann könnte auch der spezifische Einsatz im mystischen Text präziser bewertet werden. Den gesamten Wortschatz einer Epoche für ein akutes Anliegen abzufragen, ist eine Leistung, die von einem einzelnen Forscher schlichtweg nicht zu erbringen ist. Unersetzlich tritt in diesem Zusammenhang die historische Lexikografie hervor, für die Frühe Neuzeit steht glücklicherweise das Frühneuhochdeutsche Wörterbuch (FWB) als entsprechendes Forschungsinstrument zur Verfügung, das „den Wortschatz der hochdeutschen Sprache von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts", also „das gesamte Varietätenspektrum" beschreibt, soweit die Wörter „direkt aus schriftlichen Quellen noch erkennbar oder durch besondere methodische Verfahren philologisch erschließbar sind", so der Herausgeber Oskar Reichmann. Cf. Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, hg. v. Goebel, Ulrich et alii, Berlin 1989ff., unter: https://fwb-online.de, dort auch die ‚Lexikographische Einleitung' (1985/1986) von Oskar Reichmann unter: https://fwb-online.de/einleitung. Ferner zu den Grundlagen: Idem, Historische Lexikographie. Ideen, Verwirklichungen, Reflexionen an Beispielen des Deutschen, Niederländischen und Englischen (Studia Linguistica Germanica 111), Berlin/Boston 2012.

4 Cf. Lexer, Matthias, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuche von Benecke-Müller-Zarncke, 3 Bde., Leipzig 1872–1878. Nachdruck Stuttgart 1974, hier Band 1, S. 722 bzw. 724–725. Detailliert und mit einer anschaulichen Fülle von Belegen für die Folgephase bis etwa 1640: FWB (Anm. 3) unter ‚gach 1, 2' (https://fwb-online.de/lemma/gach.s.4adj#sense1). Weitere Hinweise finden sich unter dem Lemma ‚jähe', in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, http://woerterbuchnetz.de/cgibin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GJ00384#XGJ00384.

dem „gahen feuer".[5] Epiker wie Ulrich Füetrer in seinem ‚Trojanerkrieg' (1473/78) beziehen daraus ein metaphorisches Potential: *Er* [der Held] *kom gehurtet ein mit sein genossen, / recht wie ein gähe wolckenprunst*.[6]

Vor allem erscheint ‚gäch' mit den unterschiedlichen Situationen eines Menschenlebens verbunden: So findet sich die Grundbedeutung als affektische Qualität auf das einzelne Gemüt übertragen, etwa im Sinne von ‚ungestüm', ‚unbeherrscht' oder ‚jähzornig'. Speziell ergibt sich hieraus der Bezug zur Liebe, wo man „der wollust gähe[n] brand" und die „jäche liebe", den *„amor subitus"*,[7] fürchtete. Der zeitgenössische Lexikograph Josua Maaler benennt ferner einen „gähe[n] schnälle[n] schmärtz / desse man sich nit versehen hat", auch „schräcken" oder „gähe forcht" als *„panicum"*.[8] Die Plötzlichkeit kann auch als biographische Zäsur erscheinen: „Was hilft michs aber nun, nun mich so hart gestürzet / durch einen jähen Fall das leichte Glückesrad? Mein himmelbreites Lob wird nunmehr so verkürzet, daß auch der Feinde Volk ein Beileid mit mir hat",[9] so heißt es bspw. bei Paul Fleming, und Andreas Gryphius weist auf die für die Mystik so wichtige Funktion der sinnlichen Wahrnehmung bzw. Nichtwahrnehmung hin: „man siht nicht was man sihet / In dem so jehen Fall."[10] Vor allem aber sind es schon seit dem 14. Jahrhundert das *gahe ende* und der in *eim o͘genblicke* erfolgende *jähe tod*, die in den Diskursen der Zeit einen tiefen Eindruck hinterlassen. So mahnt ‚Der Veter Buoch' etwa: *bekeret vch hvite, das vch der gehe tot icht begrife als ein diep*.[11]

---

5 Cf. die Nachweise im FWB (Anm. 3) unter ‚gach 4': https://fwb-online.de/lemma/gach.s.4adj#sense1.

6 Füetrer, Ulrich, ‚Der Trojanerkrieg'. Aus dem ‚Buch der Abenteuer' mit einer Einleitung kritisch hg. v. Fichtner, Edward G., München 1968, S. 303.

7 Cf. Stieler, Kaspar von, Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Teutscher Sprachschatz. Worinnen alle und jede teutsche Wurzeln oder Stammwörter, so viel deren annoch bekant und jetzo im Gebrauch seyn, nebst ihrer Ankunft, abgeleiteten, duppelungen, und vornemsten Redarten, mit guter lateinischen Tolmetschung und kunstgegründeten Anmerkungen befindlich. Samt einer Hochteutschen Letterkunst, Nachschuß und teutschem Register. Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder teutscher Sprachschatz, Nürnberg 1691, Sp. 876.

8 Cf. Maaler, Josua, Die Teutsch spraach. Dictionarium Germanicolatinum novum. Mit einer Einführung, hg. v. de Smet, Gilbert, Hildesheim/New York 1971 [Nachdr. d. Ausg. Zürich 1561], fol. 154v.

9 Fleming, Paul, Schreiben vertriebener Frau Germanien an ihre Söhne oder die Churfürsten, Fürsten und Stände in Deutschlande. Fast nach dem Lateinischen (1631). Zitiert nach: Fleming, Paul, Deutsche Gedichte, hg. v. Guth, Karl-Maria, Berlin 2019, S. 125–128, hier 127. (Die eingeklammerte Jahresangabe bezieht sich hier wie in den entsprechend folgenden Beispielen auf die in den Editionen angegebene Ersterscheinung des jeweiligen Textes).

10 Gryphius, Andreas, Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien. Trauer-Spil (1663), hg. v. Wagner, Hans, Stuttgart [2]1982, 2. Abhandlung, V. 301.

11 Der Veter Buoch. Nach einer Breslauer Handschrift, hg. v. Palm, Hermann (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 72), Stuttgart 1863, S. 24.

Bedeutungsverwandt vollzieht sich die Wortgeschichte der ‚Plötzlichkeit':[12] Als Adverb bereits länger nachweisbar, begegnet ‚plötzlich' oder ‚plützling' dann seit dem 16. Jahrhundert auch im adjektivischen Gebrauch, sehr häufig in Verbindung mit ‚plötzlichem Erwachen'[13] oder ‚plötzlichem unsinnig werden'. Bei Martin Luther (Iob) tritt die Konnexion mit Furcht und Schrecken auf,[14] bei Johann Fischart dann auch mit dem physischen ‚Stich': „und sie beraubet ihrer kräften durch blutsaugen und plötzliche stich."[15] Andreas Gryphius charakterisiert mit dem Lexem dann sogar den Jüngsten Tag: „So wenn der plötzliche Tag wird anbrechen / wird was geredet / gewürcket / gemeynt. / Sonder vermänteln eröffnet sich finden vor deß erschrecklichen GOttes Gerichte."[16]

So ließen sich viele Einzelbelege für die sprachlich konkretisierte Kategorie der Plötzlichkeit zusammenführen. Mit einer wachsenden akzidentiellen Diversifizierung in Verbindung mit Objekt- oder Geschehensqualitäten ergäbe sich als Ertrag ein vieldimensionales Verstehen des jeweils verwendeten Wortes aus bestimmbaren Sinnzusammenhängen. Die gesamte Sprachpraxis, also die nachweislich durch Gebrauch erprobten und praktizierten Facetten böten ein großes Aerarium an illustrativen Sinnpartikeln für die wechselseitige Interpretation einzelner Texte auf der Basis von Bedeutungsfeldern, die eine Epoche als Ganzheit selbst anbietet. Um den besonderen semantischen Zugriff auf den mystischen Moment nun etwas konkreter zu fassen, soll hier ein exemplarischer Doppelfokus genügen: einmal der auf die *lokale Punktualität*, die unweigerlich im Phänomen des körperverletzenden *Stichs* hervortritt, und ein zweiter auf die eher *chronologische*, die als plötzliche Unterbrechung des Zeitflusses den *Schrecken* zur Folge hat.

12 Cf. dazu: Art. ‚plötzlich', in: DWB (Anm. 4), Bd. 13, Sp. 1937. http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GP05773.

13 Bei Johannes Turmair (1522/1533) erscheint im mittleren Ostoberdeutschen im frühen 15. Jh. bspw. auch ‚urbering' für ‚jäh' und ‚plötzlich': „Da ein solchs gerümel und tümel war, rumpleten die feind urbering im schlaf auf", in: Johannes Turmair's, genannt Aventinus, sämmtliche Werke, Bd. 4, 1: Bayerische Chronik, Buch I, hg. v. Lexer, Matthias, München 1882, S. 178.

14 Cf. in der Bibelübersetzung Luthers (1534): „und furcht hat dich plötzlich erschrecket" (Iob 22,10) bzw. „umb und umb wird in schrecken plötzliche furcht" (Iob 18,11); ferner: „und sollen plötzlich erschrecken, das inen das hertz entfallen wird, uber deinem fall." (Os 32,10).

15 Fischart, Johann, Flöh Hatz, Weiber Tratz. (1577), hg. v. Haas, Alois Maria, Stuttgart 1967, V. 3435.

16 Gryphius, Andreas, Mitternacht (1650), zitiert nach: Andreas Gryphius, Sonette, hg. v. Szyrocki, Marian und Powell, Hugh, Tübingen 1963, S. 66.

II. Der Stich: Versuch zur genaueren Bestimmung einer Erlebnisqualität aufgrund von Bedeutungskomponenten im Rahmen des frühneuzeitlichen Wortgebrauchs

Was also verbindet ein Zeitgenosse mit dem nun zur Diskussion stehenden ‚Stich'? Allein für dieses Lemma verzeichnet das Frühneuhochdeutsche Wörterbuch bereits elf verschiedene Bedeutungsansätze.[17] Keinesfalls also geht es um eine simple einbahnige Beziehung zwischen Ausdrucksseite und Inhaltsseite, die nur ein einziges und damit quasi universalgültig erscheinendes Äquivalent anführt, wie dies etwa in zweisprachigen Bedeutungswörterbüchern der Fall ist. Es geht vielmehr um eine mehrdimensionale Verweisung innerhalb eines komplexen Bedeutungsumraums. Der Bedeutungsansatz Nr. 1 macht etwa bekannt mit dem Stich als „Stoß mit einer Stichwaffe in den Körper des Feindes oder persönlichen Gegners", verstärkt aber auch: „Stoß in oder durch einen Gegenstand". Als Metonymie („nicht immer eindeutig von der Stichhandlung zu trennen") tritt die „durch den Stoß entstandene Wunde" hinzu. Als ‚bedeutungsverwandt' gelten u.a. Schlag, Streich, Wurf, Punktur oder Puff. Der Stich hat aber nicht nur Tötungsfunktion: Abgesehen vom Lanzenstich beim Ritterturnier kennt man etwa den Stich beim Reiten, der als Bewegungsimpuls erfolgt: „Sin pfert was jung und starck und was erschrocken ab dem stich und nam daz pyß inn die zen und fieng an zelouffen".[18]

Die Wörterbuchposition der ‚Syntagmen' aber erhellt den konkreten Gebrauchskontext: man kann „einen stich bekommen/empfangen/abweisen/aufhalten/wenden", man kann „jm. einen stich geben/messen [oder] häu und stich absetzen". Der Stich kann „bluten/misraten" oder „neben der gurgel abgehen", man kann „des stiches empfinden, von einem s. tot sein, jn. durch stiche ermorden" oder „in *einem* stich eine platte durchstechen". Räumlich geht der Stich „in den leib, durch die rippe, durch den bauch". Die Angaben zur Wortbildung verweisen instrumental auf

17 Die folgenden Ausführungen verstehen sich als zweckdienliche Paraphrase der entsprechenden Artikel, nicht als deren erschöpfende Wiedergabe. Es soll in der Zusammenführung der im Wörterbuch verzeichneten Angaben zu einem allgemeinen frühneuzeitlichen Sprachgebrauch gezeigt werden, wie sich eine kulturwissenschaftliche Fragestellung die lexikografisch zur Verfügung gestellten Informationen zu Nutze machen kann, um ein interessierendes Phänomen so auszuleuchten, dass weitere Schlussfolgerungen auf einer gesicherten Materialbasis stehen. Nicht verfolgt werden kann das bedeutungsverwandte ‚stecken', auch parallel denkbare Untersuchungsfelder, etwa zu ‚Blick', ‚Fall', ‚Überschlag', ‚Durchbruch', ‚(An)stoss' (Jacob Böhme), ‚knacken' bzw. ‚knicken' oder ‚spitz' können im vorliegenden Zusammenhang leider nicht beschritten werden. Cf. angrenzende Themengebiete wie ‚Verletzlichkeit' als Topik: Stolz, Michael, The Vulnerable Text. Verwundbarkeit als anthropologisches und textuelles Phänomen in Wolframs ‚Parzival', in: Verletzungen und Unversehrtheit in der deutschen Literatur des Mittelalters, hg. v. Bowden, Sarah et alii, Tübingen 2020, S. 279–299.

18 Morgant der Riese in deutscher Übersetzung des 16. Jahrhunderts (1530), hg. v. Bachmann, Albert, Tübingen 1890, S. 144.

„stichmesser" oder „stichbor", wiederum bedeutungsverwandt mit „stichnäber", einem „Spitzeisen oder Bohrer zum Anstechen von Weinfässern". Als weitere Durchführungsmittel erscheinen „geschos",[19] konkret auch Degen, Holzstab, Dorn oder Knochenspieß, eine Lanze oder eine Nadel.

Alle diese nun in der Praxis der frühneuhochdeutschen Sprachbenutzer explizit dokumentierten Bedeutungsfacetten sind nun auch bei der spezifischen Verwendung in einem mystischen Text mitzulesen, indem sie dort untergründig die entsprechenden semantischen Qualitäten entfalten. Natürlich lässt sich das im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht in der gesamten Diachronie der mystischen Tradition untersuchen, als exemplarische Evidenz aber ließe sich Heinrich Seuse anführen. Er nennt instrumental einen *grifel*, mit dem er sich nun in das eigene Fleisch sticht:

> er [Seuse] nam einen grifel in die hand und sach sin herz an und sprach: „ach, gewaltiger got, nu gib mir hút kraft und macht ze volbringen min begirde, wan du můst hút in den grund mins herzen gesmelzet werden." Und vie an und stach dar mit dem grifel in daz flaisch ob dem herzen die richti, und stach also hin und her und uf und ab, unz er den namen IHS eben uf sin herz gezeichent.[20]

Mit dem offenbar scharfen Schreibgerät schneidet er sich, ohne der Schmerzen zu achten, den heiligen Namen auf die Brust über seinem fleischlichen Herz – ein allegorisches Minneerlebnis, auf dass Jesus sich auf diese Weise fest und unvergesslich in den Grund seines Herzens einschreibe zum Zeichen einer ‚wechselseitigen Liebe'.[21] Hier artikuliert sich mit Stich und Schmerz, mit Zeichen und Schrift, ja mit Stechen und Schreiben nun die mystische Erlebnisform, die mit der plötzlichen Störung intakter Leiblichkeit eine Selbsterfahrung des Göttlichen ermöglicht, die sich bis zur *transverberatio*, dem gewaltig schmerzlichen Durchstoß des Herzens bei Teresa von Ávila, fortsetzen kann.[22] In diesen Zusammenhang gehört auch das Verzücken Mariens als Reaktion auf das konkrete Stechen der Lanze in der Passion, wie Oswald von Wolkenstein thematisiert: *die hamer klenck und gallen trenckh, / des spers stich, Maria, dich / verzuckt*.[23]

Die semantischen Kreise lassen sich aber – rein illustrativ und ohne den Anspruch einer Systematik – über die entsprechenden Wortverbindungen bzw. Wortbildungen

19 Cf. das obige Zitat des Mönchs von Salzburg zum plötzlichen Tod (Anm. 10).

20 Heinrich Seuse, Deutsche Schriften im Auftrage der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte, hg. v. Bihlmeyer, Karl, Stuttgart 1907, S. 16.

21 Cf. zur Schriftmetapher und zum Gedanken des physischen Einprägen Gottes in die menschliche Natur, speziell im Sinne der bernhardinischen Namensmystik: Quast, Bruno, ‚drücken und schreiben'. Passionsmystische Frömmigkeit in den ‚Offenbarungen' der Margarethe Ebner, in: Gewalt im Mittelalter. Realitäten, Imaginationen, hg. v. Braun, Manuel und Herberichs, Cornelia, München 2005, S. 293–306, hier 296.

22 Die *transverberatio* als Erlebnis bezeugen auch andere Mystikerinnen, cf. dazu: Dinzelbacher, Peter, Heilige oder Hexen. Schicksale auffälliger Frauen, Berlin 2001, hier 200–203.

23 Die Lieder Oswalds von Wolkenstein (1436). Unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf, hg. v. Klein, Karl Kurt, 2., neubearb. und erw. Aufl., Tübingen 1975, S. 114.

noch erweitern. Das Kompositlemma ‚stichspiz' charakterisiert mit dem bedeutungsverwandten ‚Stachel' als ‚stechende Spitze' eine besondere Stich-Qualität, ‚stichig' steht als Wortbildung für besonders spitz, ‚anstechlich' bezeichnet eine Veränderung, die durch einen Stich entsteht. An diesem Punkt erweist sich nun das Ermittlungsprinzip der „texttranszendierenden historischen Semantik",[24] also einer textsortenübergreifenden Feldbildung als besonders ertragreich. Das betreffende Lemma bezieht aus unterschiedlichen handlungspraktischen Zusammenhängen sein eigenes Profil. So finden sich nämlich in den chirurgischen Fachbüchern der Zeit konkrete Hinweise auf Beschaffenheit, Verhalten und Versorgung von Stichwunden,[25] aber auch tröstliche Worte, die etwa auf die Intensität eines Stiches verweisen: „Du solt dich auch nit zůvast foͤrchten oder erschreckenn vor dem schmertzen der do geschicht von der puntur wegen oder stich der nadlẽ."[26] Als Medikament bei Stichverletzungen hilft hier das ‚sticherwasser', ein wässriger Extrakt von Stechkraut, oder ein alkoholisches Destillat, das ‚stichwasser'.

Eine weitere Differenzierungsqualität hat demgegenüber auch der handwerkliche Stich, der etwa mit einer Nadel zu verschiedenen Zwecken ausgeführt werden kann, oder der Biss von Tieren, bspw. von Schlangen oder Skorpionen. Tauler predigt in diesem Sinne über den *stich des ewigen todes*.[27] Für Martin Luther aber ist die Sünde „ein heisser, gifftiger bis und stich."[28] Eine weitere Verursacherkategorie ist der Teufel: 1544 warnt Luther seine Gemeinde: „in des muͤssen wir leiden solche stiche und moͤrdliche bisse des Teufels".[29] Ferner kennt der Reformator in der Bedeutungsübertagung aber auch die schmähenden Stich- und Stachelworte, Sticheleien und Stichelreden, also die gezielte Diffamierung einer Person oder Gemeinschaft durch verunglimpfende Worte. Eine treffende und ‚stichhaltige' Rede fungiert dagegen auch als eine verletzende Erkenntnisform mit heilsamer Wirkung. Luther verehrt den Hl. Paulus, der „mit disen wortten eynen huͤbschen stich den ehrgeytzigen und eygen

---

24 Reichmann (Anm. 18), S. 65. Es wäre eine interessante Diskussion, hier verwandte, aber nicht deckungsgleiche Termini wie ‚langue', ‚Diskurs' oder ‚Texttranszendenz' in Verbindung zu bringen. Vgl. Wichter, Sigurd, Texte, Diskurse, Querschnitte unter Berücksichtigung vertikaler Strukturen, in: Sprachformen. Deutsch und Niederdeutsch in europäischen Bezügen. Festschrift für Dieter Stellmacher zum 60. Geburtstag, hg. v. Stellmacher, Dieter und Wagener, Peter, Stuttgart 1999, S. 253–262; Wichter, Sigurd, Gespräch, Diskurs und Stereotypie, in: ZGL 27 (1999), S. 261–284.

25 „An beidẽ ortẽ berlin oder subtilige runde knoͤpflein / mit zů bsůchen die leng vnd dieffe der wundẽ. stich. vnd geschoß ob dz ysẽ drin oder druß ist." Cf. Das Buch der Cirurgia des Hieronymus Brunschwig, hg. v. Klein, Gustav, München 1911, fol. 19v.

26 Ibid.

27 *[A]ls der grunt sich endecket, der valsche besessen grunt, so vallent si in missetrost und in zwivel und werdent eweklich verlorn: so kumet der stich des ewigen todes.* Cf. Die Predigten Taulers aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften, hg. v. Vetter, Ferdinand, Berlin 1910, S. 282.

28 D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesam(m)tausgabe. 1. Abteilung: Schriften, 73 Bde., Weimar 1883ff., hier Bd. 21, S. 549 (1544).

29 Ibid., S. 430.

nuͦtzigen predigern und Christen“[30] versetzt. 1561 notiert Josua Maaler in seinem Wörterbuch: „Einem im reden ein Stich gaͤben / Mit worten anstaͤchen vnd verletzen.“[31] Kaspar Stieler kennzeichnet hier auch ein bestimmtes Gesprächsverhalten, nämlich „jäch zu antworten, inconsideratus in respondendo“.[32] In diesem Zusammenhang könnte einer zerstörerischen Plötzlichkeit auch die konstruktive, ja inspirative Variante zur Seite treten, in Form des jähen „einfals“: „Vil ding die auß gehem einfall und wunderberm zekommen geschehend, die werdent got zuͦ gemessen“.[33]

Im Effekt ist wörtlich vom „stechenden Schmerz“ die Rede, hier kennt Hieronymus Brunschwig bspw. den „heissen/giftigen/spitzigen stich.“ Als sichtbares Resultat hat jeder Stich eine „länge“ oder „tiefe“, wie der Chirurgus weiß: „ein wund ist offen vnd würt geheissen pünctura simplex das do ist ein einfaltiger stich.“[34] Diese Aussage verweist nun aber auf ein entscheidendes Merkmal: auf die Punktualität im Gegensatz zur flächigen Brand- oder langgezogenen Schnittwunde.

Mit ‚Punkt‘ und ‚Pünktlichkeit‘ kommen wichtige Assoziationen wie Mittelpunkt, Zielpunkt oder Fluchtpunkt[35] ins Spiel, abhängig von dem lat. *punctum*, das wiederum als ‚das Gestochene‘ zu übersetzen wäre.[36] Der Punkt steht als unteilbarer Einzelort ohne räumliche oder zeitliche Erstreckung. Er kann allenfalls die Grenze zwischen zwei Strecken oder Verläufen markieren. Nach Aristoteles kann der Punkt aber auch „als Quelle der Ausdehnung verstanden und als Energeiaprinzip angesprochen“ werden.[37] Die Vorstellung von einem Punkt, der nicht bloß Grenze ist, sondern „eine selbst einige und Anderes einigende Kraft der Ausdehnung aufbringt, findet besonders in lichttheoretischen Spekulationen seine Entfaltung, die sich in pythagoreischer und neuplatonischer Tradition entwickeln.“[38] So zeigt es Friedrich Kaulbach in seinem präzise differenzierenden Artikel des „Historische[n] Wörterbuch[s] der Philosophie“, der in diesem Zusammenhang auch auf die „deutsche Mystik“ und die „Renaissancephilosophen“ verweist. Für Nikolaus von Kues ist der „endliche Kreis“ eine „vollkommene Figur der Einfachheit und Einheit“, er dient als „Bild

30 Luthers Werke (Anm. 28), Bd. 17, 2, S. 129 (1525).
31 Maaler (Anm. 8), fol. 388r.
32 Cf. Stieler (Anm. 7), Sp. 876.
33 Der Eunuchus des Terenz. Übersetzt von Hans Neidhart 1486, hg. v. Fischer, Hermann (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 265), Tübingen 1915, S. 160.
34 Cf. Brunschwig (Anm. 25), fol. 22v.
35 Cf. die verwandten Lexeme wie Spitze oder Scheitelpunkt bzw. die FWB-Informationen zu ‚hauptpunkt‘.
36 Georges, Karl Ernst, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Unveränderter Nachdruck der achten verb. und verm. Aufl. v. Georges, Heinrich, 2 Bde., Basel/Stuttgart 1967, hier Bd. 2, S. 2086; Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Seebold, Elmar, 25., durchges. und erw. Aufl., Berlin 2011, S. 655. Zu ‚Punkt‘ auch die sieben Bedeutungsansätze im FWB (Anm. 3).
37 Cf. hierzu die fundierte Abhandlung von Kaulbach, Friedrich, Art. ‚Punkt, Punktualität‘, in: HWBPh, Bd. 7, Basel/Darmstadt 1989, Sp. 1711–1714, hier 1711.
38 Ibid.

des Größten, das alles in sich begreift, allem gleich und ewig ist". Ebenso erscheint die „unendliche Kugel, in der Mittel-P., Inhalt und Umfang zusammenfallen", als „Versinnbildlichung Gottes". Das „Größte, die unendliche Einheit, kann quantitativ auf den P[unkt] zurückgeführt werden, aus dem sich alle mathematischen Figuren entfalten. Der P. bedeutet so die Zusammenfassung von allem (*complicatio omnium*)."[39] Laut Kaulbach bereitet sich hier der moderne Gedanke vor, dass im erkennenden Subjekt selbst der Mittelpunkt einer Weltperspektive liege.[40] Ein Begriff wie ‚Standpunkt' oder die spätere ‚Monade' werden ja zu Chiffren der Neuzeit.[41]

Die auf einem Prinzip der Punktualität basierende subjektive Erkenntnisfähigkeit, die Kaulbach hier als Kennzeichen der Moderne anführt, veranlasst nun wiederum auf die damit zusammenhängende punktuelle Schmerzerfahrung des mystischen Individuums zurückzukommen. Die oben zitierte Selbstzeichnung mit dem Namen Christi vollführt Heinrich Seuse ja in einem nunmehr ganz besonderen Mittelpunkt: dem menschlichen Herzen. Diese ‚eindringliche' mystische Erfahrung verwiese durchaus auf moderne Aspekte des Stichs, der über die ‚Wunde' als memoratives Erlebnis (Schmerzgedächtnis) dann auch mit dem Trauma zu verbinden wäre.[42]

Das empirische Phänomen des Stichs avanciert in dieser Weise zu einem Gedankenkonstrukt, das präzise auf seine semantische Bandbreite von Verursachern, Werkzeugen, Opfern und Folgewirkungen zu prüfen ist. Das Lexem steht in ständigem Austausch mit bedeutungsverwandten Parallelsituationen bzw. erhält in ständiger Aufladung aus verschiedenen pragmatischen Sachbereichen seinen semiotischen Gehalt. Selektive Qualitäten von ‚Stich' oder einzelne Prädikate einer Sticherfahrung schwingen über die mündliche Kommunikation oder eine theoriebasierte Lektüre als Einzelbedeutungen, Nuancen oder Valeurs im Wort mit. In diesem Sinne lässt sich das Vorangehende als Modell eines Sammlungsprozesses verstehen, dessen Ergebnisse es gestatten, ein im Text intentional aktualisiertes Lexem inhaltlich zu verdichten. Eine umfassende ‚Sagbarkeit' ist damit gegeben und wird praktiziert.

---

39 Kaulbach (Anm. 37).

40 In Bezug auf Giordano Bruno: „Gott ist Mittel-P. und Kugel zugleich: Er ist Identität des absoluten Außen und des absoluten Innen. Daher ist er jedem Individuum innerlicher, als es sich selbst ist." Ibid., Sp. 1711.

41 Monaden gelten für Bruno „als Kraft-Punkte", die „erzeugender Ursprung (*principium*) der linien-, flächen- und körperhaften Ausdehnung sind [12]. Daher liegt ihm an einer Unterscheidung zwischen diesem dynamischen P.-Begriff und dem P., der als bloße Grenze verstanden wird." Ibid.

42 Unter dem Aspekt des Traumas, zur Mystik aus der psychoanalytischen Perspektive als reflektierende Selbstfindung in der Konfrontation mit dem Unabänderlichen: De Certeau, Michel, Mystische Fabel, Frankfurt a.M. 2010 (frz. Original Paris 1982), cf. ferner auch Witte, Karl Heinz, Zwischen Psychoanalyse und Mystik, Freiburg i.Br./München 2010. Auf die durchaus verwandte Diskussion des ‚chocs' bei Baudelaire, Benjamin und Freud, die auf zeitgenössische Aspekte wie Reizüberflutung oder verstörende Konventionsbrüche zielt, kann hier leider nur verwiesen werden.

III. Schreck: Semantische Merkmale und Konnotationen im Abgleich mit dem frühneuzeitlichen Wortschatz

Ähnlich lässt sich nun mit dem Wort ‚Schreck' verfahren, das im FWB derzeit über das Verb ‚erschrecken' fassbar ist. Einige wenige Aspekte seien zur Illustration genannt, ohne hier auch nur im Geringsten eine diachronische Systematik anstreben zu wollen: Zunächst kann man ein Lebewesen generell ‚ängstigen, in Schrecken, Furcht, Panik versetzen', übertragen heißt es auch ‚jn. einschüchtern, verstören, verwirren, aus der Fassung bringen'. Metonymisch erweitert geht es darum, jemanden ‚aufzuwecken' oder ein Tier ‚aufzuscheuchen'. Als Partizip bzw. Adjektiv steht ‚erschrekt' im Sinne von ‚verängstigt' speziell etwa bei Pferden, die übermäßig scheuen. Die Erde kann als natürlicher Umraum oder kosmische Größe plötzlich ‚erbeben' oder ‚erzittern', wie der entsprechend belegte Wortgebrauch zeigt. Als bedeutungsverwandte Wörter werden u.a. ängsten, bekümmern, besorgen, bestürzen, betrüben, bewegen, entsetzen, ergräuen, erschüchtern, erstaunen, erzittern – aber auch fliehen, fürchten, grausen, herzschlagen, schämen, scheuen, schreien, (ver)wundern, verzagen, zappeln oder zittern genannt. Als bedeutungserhellender Gegensatz fungiert das Verb ‚lachen', als Substantiv aber auch der ‚Trost'.[43] Johannes Pauli predigt um 1490: „so ist der mensch des ersten erschreken aber bald darnach bevindt er der götlichen tröstung".[44]

Aufschlussreich für die mystische Betrachtung erscheinen die initialen Faktoren: Resultativ erklärt sich der Schrecken bspw. aus der Konfrontation mit einer ungewohnten und verstörenden Übergröße, wie es bspw. Rulmann Merswin zeigt:

> Vnd do wart ich aber verzucket, vnd sihe bi mir / ston einen gar grosen man, vnd was der an allen sime libe / also gar verwundet vnd also gar iemerliche durchmartelt, / daz es eine also gar grúwelich iemerliche gesihte was, abe | der ich gar sere erschrack; vnd sprach ich doch gar erschrockenliche / zů ime [...].

Der ganze Mensch, aber auch partikulare Bereiche wie Herz, Blut oder Geist können sich im Wachzustand, im Traum oder durch „Gesichte"[45] erschrecken: vor einem Angesicht, wegen der Sünde, vor Schmerz, Freude oder Furcht. Die Säure des Weins

---

43 Der Chirurgus verbindet Schreck und Schmerz: „Du solt dich auch nit zů vast foͤrchten oder erschreckenn vor dem schmertzen der do geschieht von der punctur wegen." Brunschwig (Anm. 25), S. 23v. Heinrich von Langenstein betont die schockartige Betäubung durch den Schreck: „durch der derschrekkung willen entpfint der mensch oft nicht seinew aignew laidigunge" (nach: Hohmann, Thomas, Heinrichs von Langenstein ‚Unterscheidung der Geister' lateinisch und deutsch, München 1977, S. 71).

44 Die Predigten Johannes Paulis, hg. v. Warnock, Robert G., München 1970, S. 20.

45 Merswin, Rulmann, Von Den Zwei Mannen (Straßburg 1352), zitiert nach der Ausgabe von Lauchert (Des Gottesfreundes im Oberland [= Rulman Merswin's] Buch von den zwei Mannen. Nach der ältesten Strassburger Handschrift hg. v. Lauchert, Friedrich, Bonn 1896), S. 11, https://archive.org/details/desgottesfreund00laucgoog/page/n26/mode/2up.

kann das Blut erschrecken.[46] Im Phrasem erschrickt das Blut, wenn jm. etwa ‚vor Entsetzen das Blut stockt'. Der Leib und die Seele können beide durch die Strafe Gottes ‚wie die Spinnen erschreckt' werden. Wenn das Wort ‚im Mund erschreckt', verstummt jemand vor Schreck. Die heilsame Selbstkorrektur des verstockten Individuums erfolgt bei Luther über das erschrockene Gewissen: „mein blo̍d und erschreckt gewissen mus sagen: jch habe wol gethan."[47] Der Schrecken kann also ähnlich wie der Stich eine moralische Funktion übernehmen und eine sittliche Besserung einleiten.[48] Nach protestantischer Lehre ist es das Gesetz, das erschreckt und furchtsam macht, himmlische Zeichen erfolgen deshalb zum „erschrecknis der gottlosen".[49] Heinrich Seuse kombiniert den Schrecken mit einem verwandten Phänomen, das ebenso mit physischem Verschluss und Zäsur arbeitet und dabei starke seelische Qualitäten aufweist: mit dem Seufzer: *Daz horte der ellend diener mit mengem bitern schreken und mit erholten súfzen.*[50] Der Salzburger Theatinermönch Felix Fossa (1656–1725) verbindet damit das Denkbild des Pfeils, so in seinem 1716 in Augsburg erschienenem „Seufftzer zu Gott, im Leben, und im Todt: das ist: feurige Pfeil gottseeliger Seufftzer, und Schuß-Gebettlein, sowohl von einem Gesunden als Krancken, und Sterbenden zu Gott abgeschlossen".

Mit Heinrich Seuse sind wir nun bereits wieder mitten im mystischen Sprachgebrauch, der sich auf die Konfrontation mit metaphysischen Übergrößen bezieht. Den Menschen erschrecken nicht nur Tod oder Hölle, sondern auch die Größe Gottes. Seuse assoziiert die Schreckerfahrung umgehend mit der wirkungsvollen Gegenwart des Herrn, die ihn ‚entzündet': *Din gegenwúrtikeit erzúndet mich, aber din grozheit erschreket mich.*[51] Das Entflammen als starke emotionale Erregung, als Begeisterung steht mit dem Schrecken also im Verhältnis eines steigernden Gegensatzes. In phonetisch wirkungsvoller Kollokation tritt ‚erschrecken' gerne zu ‚erwecken',[52] ‚vom tode erschrecken' bedeutet tatsächlich auch, jemanden aus dem Tod ‚aufscheuchen', also

46 *Des Weins räss erschreket mir das blüt, / davon so wird ich swach, unfrüt, / sein wilde flüt / schafft mir den triel verrimpfen* (1415). Zitiert nach: Wolkenstein (Anm. 25), S. 45. Die substantivischen Wortbildungen ‚erschrek' oder ‚erschreknis' weisen auf eine ‚unangenehme Überraschung', entsprechend die ‚entsetzung'.

47 Luthers Werke (Anm. 28), Bd. 36, S. 365.

48 *Daz klopfen und der stimmen dôz | bôt irschrecknisse sô grôz / und sô dicke dem wîbe / und unrû irme lîbe, /* [...] */ daz alle wollust von ir trat* (um 1330/40), in: Di Kronike von Pruzinlant des Nicolaus von Jeroschin, hg. v. Strehlke, Ernst, Leipzig 1861, V. 22609. Cf. auch: Luthers Werke (Anm. 28), hier Bd. 10, 3, S. 67 (1522): „Also solt ir durch die erste zůkunfft verstan das gesatz, das nun erschreckt und forchtsam macht."

49 Luthers Werke (Anm. 28), Band 21, S. 16 (1544).

50 Seuse (Anm. 20), S. 77.

51 Ibid., S. 294. Cf. hierzu aus der Sicht des Islamwissenschaftlers: Kermani, Navid, Der Schrecken Gottes. Attar, Hiob und die metaphysische Revolte, München 2005, S. 248 zum Schrecken Gottes als mystischer Erfahrung.

52 [*I*]*ch wil myn volk uff wecken / und von dem byttern tode erschrecken* (Hs. 1391), in: Altteutsche Schauspiele, hg. v. Mone, Franz Joseph, Bd. 3, Quedlinburg/Leipzig 1841, S. 484.

‚auferwecken'. Sebastian Franck bleibt skeptisch und sieht den Schrecken in Verbindung mit Zauber und Täuschung: „so gar bezauberen vnd erschrecken dise meerwunder der menschen / mit iren aigen fůnden vnd listen das volck."[53] Von großer Bedeutung erscheinen auch hier die Komposita, der ‚herzen-schrek' etwa umschreibt eine ‚in einer Gefahrensituation plötzlich auftretende starke Angst', z.B. bei der plötzlichen Konfrontation mit einem Untier.[54]

IV. Versuch einer Bezugsetzung des semantisch-pragmatischen Befunds in einem theoretischen Rahmen: Poetik und Rhetorik

Vor diesem Hintergrund wäre auch eine Ausweitung der semantischen Fragen in einem umfassenden kulturgeschichtlichen Rahmen vorstellbar. Auch hierzu lassen sich nur einige knappe, skizzenartige Überlegungen anstellen. Der ‚Stich' lässt sich bspw. über seine Bedeutungsqualitäten ‚heftig, scharf, treffend, durchschlagend' metonymisch mit dem Lexem der ‚Spitze' verbinden, die sich als notwendige Voraussetzung auf alle stichfähigen Werkzeuge bezieht, von den menschlichen Waffen bis zu Naturphänomenen wie ‚Dorn' oder ‚Stachel'. Letzterer aber führt, nicht zuletzt über das Kompositum der bereits genannten ‚Stachelrede' als punktgenauer Verletzung in kritischer Absicht unmittelbar auch zum ‚Scharfsinn' und damit zur entsprechenden rhetorischen Kategorie des *acumen*.[55] Über die frz. ‚pointe' (Spitze) zeigt sich die geistvolle Zuspitzung eines Gedankens auf einen entscheidenden Punkt, und die *argutia* gilt als besondere Könnerschaft, nicht nur Gegensätzliches, sondern auch vollkommen Entlegenes so treffend in einem Aspekt zusammenzuführen, dass sich eine neue, unerhört scharfsinnige Bedeutung daraus ergibt. Auch hier spielt der Schreck mit: durch die plötzlich erkannte Nähe zweier bisher getrennt gewähnter Sachverhalte, durch den Bruch mit einer Erwartungshaltung entsteht ein schockartiger Moment des Erkennens. Die zeitgenössische Poetik spricht hier von ingeniösen Erfindungen und betont damit die Leistungsfähigkeit des Individuums, konsequent aber auch generalisierend das Vermögen der menschlichen Erkenntnis

53 Franck, Sebastian, Klagbrieff oder supplication der armen důrftigen in Engenlandt, in: Sebastian Franck. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe mit Kommentar. Bd. 1: Frühe Schriften, hg. v. Knauer, Peter Klaus, Bern et alii 1993, 216–235, hier 226.

54 *Von der wurme anblic / Quam in ein sulh herzen schric / Daz sie der sinne enparen*, in: Das Väterbuch aus der Leipziger, Hildesheimer und Straßburger Handschrift, hg. v. Reissenberger, Karl, Berlin 1914, V. 7746, FWB (Anm. 3): https://fwb-online.de/lemma/herzenschrek.s.0m?q=herzenschrek&page=1.

55 Cf. in der zeitgenössischen Traktatliteratur etwa ‚De acuto et arguto liber unicus' (1619/26) von Mathias Casimir Sarbiewski oder die ‚Ars Nova Argutiarum' (1660) von Jacob Masen. Dazu: Lachmann, Renate, Rhetorik und acumen-Lehre als Beschreibung poetischer Verfahren. Zu Sarbiewskis Traktat ‚De Acuto et Arguto' von 1627, München 1973.

schlechthin.[56] Damit stützt auch die Poetik den bereits oben angesprochenen Zusammenhang moderner Intellektualität mit der subjektiv gebundenen Punktualität von Erkenntnis. Das mystische Erlebnis bleibt damit in der Schwebe zwischen einem göttlichen Gnadenakt und dem menschlichen *ingenium*, das sich von hier aus bis in das 18. Jahrhundert zur ‚modernen' prometheischen Genialität steigern kann. In der ingeniösen Poetik des 17. Jahrhunderts bleibt es im Rahmen der *aemulatio* als die Anforderung, eine einzigartige, ingeniöse Kombination von bislang unverbundenen Einheiten (Sachen, Bildern, Aussagen) vorzunehmen, deren Zusammenfügung einen plötzlichen Effekt erzielt. Dieser Impetus richtet sich gegen ein langwieriges Argumentieren ohne klare Stringenz, gegen ein leeres quantitatives Anhäufen von ermüdenden Einzelheiten. Dagegen steht nunmehr die plötzliche Klarheit einer logischen, durchaus aber auch a-logischen Konstellation: Auch und gerade das Paradoxon,[57] die *contradictio in adiecto* oder das Oxymoron gehören in diesen Zusammenhang, wenn es um die Herstellung ungekannter Sinnverbindungen geht. Es handelt sich nicht um eine rational entwickelte Darstellungstechnik, sondern um das Ergebnis und das Aushalten einer erkenntnishaltigen Schrecksituation. Alois Maria Haas spricht von einem ‚Schock', der im Vollzug der „beabsichtigten Kommunikation" vermittelt wird: er ist „der Mitteilung eingeschrieben", indem er genau diese blockiert.[58]

V. Intermedialer Exkurs: die Visualisierung von ‚Stich'

Die semantischen Qualitäten der mystischen Erlebnistexte stehen natürlich in einem sehr engen Konnex mit den zeitgenössischen Formen der Visualisierung. Somit ließe sich auch eine Bildgeschichte des Plötzlichen aufbauen, um das sprachliche Material um die zentralen Ereignisse von ‚Stich' und ‚Schreck' intermedial zu ergänzen. Nur drei kurze Hinweise seien gegeben. Im Blick auf die genannte Selbstzeichnung Seuses mit dem Namen Christi wäre etwa das dem Stich ganz unmittelbar

---

56 Der reformierte Romankritiker Gotthard Heidegger erkennt das Phänomen im negativen Sinne: in seiner 1698 publizierten Satire gegen die Romanschriftsteller stellt er fest: „Dise [Bůcher] weren gleichsam seine [Satan] feurige Pfeil / die allerding weiter drungen / alß er selbst", in: Heidegger, Gotthard, Mythoscopia Romantica, oder Discours Von den so benanten Romans. Das ist / Erdichteten Liebes- Helde[n]- und Hirten-Geschichten. Von dero Uhrsprung / Einrisse / Verschidenheit / Nütz- oder Schädlichkeit. Samt Beantwortung aller Einwürffen/ und vilen besondern Historischen/ und anderen anmühtigen Remarques, Zürich 1698 (Faks.-Ausg. 1969), S. 11.

57 Cf. die Hinweise aus der Sicht der Rhetorikforschung bei Plett, Heinrich, Das Paradoxon als rhetorische Kategorie, in: Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens, hg. v. Geyer, Paul und Hagenbüchle, Roland, Tübingen 1992, S. 89–104.

58 Haas, Alois M., Das mystische Paradox, in: Idem, Mystik als Aussage, Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik, Frankfurt a.M. 1996, S. 110–134, hier 113, Anm. 6; cf. idem, Überlegungen zum mystischen Paradox, in: Ibid., S. 134–153.

verwandte Phänomen der Stigmatisierung mit seiner entsprechenden Ikonographie zu klären, von Albrecht Altdorfers ‚Stigmatisierung des Hl. Franziskus' (1507) bis zur entsprechenden Fassung des Sujets bei Peter Paul Rubens (1615). Das altgriechische Wort (*στίγμα*) steht für ein ‚Stich-, Punkt-, Wund- oder Brandmal', im christlichen Bereich heißt das für den Visionär, die Wundmale Christi, exakter die in den Körper eingeschlagenen Nägel, an sich selbst zu erkennen bzw. zu spüren und damit einen Moment der Gottesschau zu erleben.[59]

Ein zentrales Stich- bzw. Marterwerkzeug ist der Pfeil, der in seinen unterschiedlichen Einsatzformen auch Auskunft über die Effekte gibt, die von ihm abhängen. Eine Darstellung des Hl. Sebastian bei Pietro Perugino (ca. 1493/94) sei hier wegen einer Besonderheit erwähnt: Dem Märtyrer steckt der Pfeil nämlich im Hals, eine höchst sensible Stelle, wird mit der Zerstörung der Sprechwerkzeuge (Stimmbänder) doch vor allem die Sprache in Form der Sprechfähigkeit genommen. Der mögliche Konnex zur Mystik bestünde im Wortsinn des ‚Schweigens'. Vom spitzen Pfeil des Verstummens zur spitzen Feder des Aussprechens führt dagegen ein Gemälde Jan Gossarts, ‚Lukas malt die Madonna' (um 1520). Lukas, der Evangelist, sorgt bekanntlich für eine Art Doppelmedialität: Er beschrieb Maria in der Schrift mit Worten, der Legende nach aber zeichnete er sie auch nach der Natur, womit die Echtheit ihres Aussehens verbürgt wäre. Bei Gossart zeigt sich die Gottesmutter dem Evangelisten in einer Vision. Aus dem Umwölkten, aus der Vagheit jenseits der Realität bzw. der auf sie bezogenen Sprache führt er die Botschaft in die scharfe Klarheit des geschriebenen Wortes bzw. der Angesichtigkeit der Zeichnung. Auch hier ist es der Engel, der dem Maler die gestalterische Hand führt, so wie er ihm beim Schreiben den Wortlaut einflüstert. Das via Bild rein subjektiv Erlebte, das sinnlich ansonsten nicht gegeben ist, erscheint als eine Realität höherer Ordnung, die mit Hilfe des Engels abgebildet werden kann. Der Konnex zu unseren Überlegungen wäre die vom Visionär vollzogene Schärfung und punktuelle Fixierung als Vereindeutigung des sprachjenseitig Vernommenen mittels eines letztendlich physischen Instruments.

VI. ‚Stich' und ‚Schrack' im mystischen Text: Zwei exemplarische Modellfälle

Von den genannten Beispielen ist es gedanklich nicht weit zur Vision der Hl. Teresa von Ávila. Die Bildkonzeption von Rubens (um 1615) setzt bereits Pfeil und

59 Cf. die Überlegungen zur Wertung des Selbstzeichnens als Stigmatisation bei Seuse im Sinne einer „permanenten Aktualisierung" der Leiden Christi „in der Jetztzeit" in: Landfester, Ulrike, Gestochen scharf. Die Tätowierung als Erinnerungsfigur, in: Schmerz und Erinnerung, hg. v. Borgards, Roland, Paderborn 2005, S. 83–98, v.a. 84–88, bes. 85. Cf. ferner: Goffman, Erving, Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt a.M. 1967 (engl. Orig. 1963).

Federkiel in eins, eine ambivalente Form steht für den eindringlichen Stich wie für den eindringlichen Schriftimpuls.[60] Die sehenden Augen der Heiligen sind auf ein überreales Geschehen gerichtet, das sie soeben dem Memorialmedium anvertraut, die spitze Feder suggeriert wie bei Jan Gossart eine verbale wie gedankliche Schärfe. In der zeitgleichen Replik des Sujets führt Rubens auch den Gottessohn als segnende wie bezeugende Figur in die Komposition ein, andere Darstellungen zeigen ihn sogar als tatsächlich mithandelnde Instanz. Von Christus selbst oder einem Engel geführt: der Geist kommt durch die punktuelle Einstichstelle über das Herz in den Körper, und damit wiederum in Kopf und Hand. Die visuelle Fassung verstärkt in dieser Weise die semantische Verdichtung, die sich in den oben genannten Bedeutungsfeldern ergab: neuhochdeutsche Wörter der Beschreibungssprache wie ‚pointiert', ‚konzentriert' oder ‚treffend' bzw. ‚eingehend' sind vor diesem Hintergrund noch deutlicher zu verstehen. Das populärste bildkünstlerische Beispiel, die Skulptur Giovanni Lorenzo Berninis, inszeniert die Durchbohrung des Herzens durch den Engel mit einem stark affektischen Impetus. Das punktuelle Ereignis der *transverberatio* erscheint in performativer Wucht,[61] die Anlass gibt, zur verbalen Vorfassung und damit zu den Schriftzeugnissen zurückzukehren: dem plastischen Bildwerk liegt ein autorisierter Visionsbericht zugrunde. Bezeichnenderweise reflektiert nun dieser Text auch über Zeitfragen, also über die Kürze und Intensität des mystischen Moments im Vergleich mit eher langphasigen Einheiten des menschlichen Denkens und Handelns.

Teresa von Ávila schildert ihr Erlebnis mit biographisch ausdifferenzierten Umständen.[62] Sie befindet sich in einem Zwiespalt zwischen dem Gehorsam zu Gott und dem Gehorsam gegenüber ihrem Orden bzw. ihren Beichtvätern.[63]

---

60 Cf. etwa den für eine Schreibfeder stark gekürzten Federbausch. Ebenso verfahren zahlreiche populäre Darstellungen aus Spanien. Ein unbekannter Maler betont dies kompositorisch sogar durch die Doppelung des Pfeils zwischen Herz und Hand und die eindringliche Parallelführung von Federkiel und Pfeilschaft.

61 ‚Die Verzückung der Hl. Teresa', heute in der Kirche S. Maria della Vittoria in Rom. Cf. zum intermedialen Aspekt: Jungmayr, Jörg, *Un si dolce languire*. Berninis ‚Die Verzückung der Hl. Teresa von Ávila' und die Entgrenzung der Künste, in: Liebe als Metapher. Eine Studie in elf Teilen, hg. v. Delabar, Walter und Meise, Helga, Frankfurt a.M. 2013, S. 11–34.

62 Als Textgrundlage für die folgenden Betrachtungen dient die zeitgenössische Übertragung, die für ein deutschsprachiges Publikum gedacht ist, sich also in den hier untersuchten deutschsprachigen Kontext einfügt. Nach den Angaben der ‚Dedicatio' (o.P.) an die römisch-deutsche Kaiserin orientiert sich der Übersetzer, ein karmelitischer ‚Ordenspriester', sehr eng am spanischen Original, an der „schnellschreibenden feder deß H. Geistes", für die nationale Spracheigenheiten offenbar kein Gewicht besitzen: Das Leben der heiligen Mutter Teresa von Jesu, in: Opera Oder Alle Bücher vnnd Schrifften der Heiligen Seraphischen Jungfrawen vnd Mutter Teresa von Jesu, Würzburg 1649, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10223709_00001.html.

63 Cf. Rivera Garretas, María-Milagros, Weibliches Schreiben bei Teresa von Ávila, in: Weibliche Spiritualität und politische Praxis, hg. v. Nordmann, Ingeborg et alii, Rüsselsheim 2004, S. 37–53; Kalina, Pavel, Mystics and politics. Bernini's Transverberation of St Teresa and its

Administrative Hierarchien, Dogmatik und irdische Verfügungsgewalten stehen ihrer Direkterfahrung des göttlichen Willens schroff gegenüber. Man ermahnt sie, den – für sie unmittelbar authentischen – Erscheinungen nicht weiter zu folgen und diesen keinesfalls zu trauen, da sie vom Teufel selbst kämen. Diesem aber gälte es strikt ‚die Feige zu zeigen'. Der Gehorsamskonflikt steigert sich, als Christus ihr glaubhafte Zeichen sendet, dass er selbst es ist, der sich in den Visionen gezielt ihrer Person zuwendet. Sie schildert, wie sie zermürbend hin und her geworfen wird von der Frage, ob nun die konkreten Kirchendiener oder die visionäre Realität der göttlichen Majestät die ausschlaggebende Orientierung für ihr Seelenheil abgeben sollen. Die Urfrage der Mystik bleibt auch hier die Beglaubigung: Ist es (medizinisch gesprochen) Wahn bzw. Hysterie oder (theologisch gesprochen) die vorsätzliche Täuschung durch den Teufel?[64] Teresa aber stellt schließlich das eigene Sehen und die eigene Wortsetzung über das Dogma, über die theologische Terminologie, ja sogar über die Worte der Schrift.

In Bezug auf die zu untersuchende Frage der Plötzlichkeit erscheint der von Teresa explizit thematisierte Zeitfaktor. Die Seele kann sich zwar mit ihrem imaginierenden Verstand die Menschheit, d.h. die Schönheit Christi vorzustellen versuchen, allerdings muss dies als ein langwieriges Verfahren mit durchaus unbefriedigenden Ergebnissen gelten.

> Dan wie könten wir uns doch mit Fleiß *selber* die Menschheit Christi fürbilden / und mit der Einbildung seine grosse Schönheit zusammen fügen? Nicht wenig Zeit were darzu vonnöthen / wann es derselben nur ein wenig gleich scheinen sollte. Man kann zwar dieselbe der Einbildung wol fürstellen / und sie also eine zeitlang anschawen / ihre Gestalt und ihren Glanz betrachten / und selbige allgemach mehr und mehr vollkommener machen / hernach dasselbe Bild der Gedächtnuß anbefehlen; wer will diß verhindern? Dan mit dem Verstand kann man diß wol formiren und bawen.[65]

Durch menschliche Anstrengungen wie Zweifeln, Abwägen oder Rückversichern – etwa bei geistlichen Autoritäten –, also sprachlich durative Operationen, geht kostbare Zeit verloren: Die Schwankungen, die wechselnde Glaubhaftigkeit von Informationen, Ereignissen und Erlebnissen blockieren das Einssein mit der höheren Instanz. Dagegen aber steht die ganzheitliche Simultanschau, die eben nur der plötzliche und

political meaning, in: The Sculpture Journal 27 (2018), S. 193–204. Zu den Auseinandersetzungen mit den Beichtvätern cf. Opera (Anm. 62), S. 197–199.

64 Borso, Vittoria, Religiöse Mystik als subjektive Erzählung. Santa Teresa de Jesús, in: Frömmigkeitsformen in Mittelalter und Renaissance, hg. v. Laudage, Johannes, Düsseldorf 2003, S. 332–360. Cf. im Überblick mit einem Schwerpunkt auf die Einwohnung und Freundschaft Gottes: Ott, Rudi, Einheit von Selbst- und Gotteserkenntnis bei Teresa von Avila, in: Geist und Leben 81 (2008), S. 336–352; cf. zur „Schärfe des betrachtenden Geistes", ibid., S. 339. Noch 1979 stellt Josef Sudbrack die Gegenfrage: „verstellt das aus der Affektivität emporsteigende Verkosten und Erspüren nicht die Wirklichkeit des wahren, uns objektiv im Wort der Schrift und der Kirche entgegentretenden Gottes?", cf. Sudbrack, Josef, Erfahrung einer Liebe. Teresa von Ávilas Mystik als Begegnung mit Gott, Freiburg i.Br. et alii 1979, S. 30.

65 Cf. Opera (Anm. 62), Kap. 29, S. 221.

punktuelle Stich, die Durchstoßung des Herzens durch den Engel ermöglicht, eben genau das, was eine langwierige Willenstätigkeit nicht vermag, die nicht punktuell eintritt, sondern linear und sukzessiv fortschreitet.

> In diesem aber / darvon wir hie handlen / ist dieses ganz unmöglich / sondern müssen wir es nothwendiger Weiß anschawen / wan es dem Herrn beliebt / und wie es ihm beliebt / und was ihm beliebt uns vorzustellen / und ist unmöglich etwas darvon oder darzu zuthun / wie sehr wir uns darumb bemühen; können es auch nicht sehen wan wir wollen / oder unterlassen / wan wir nicht wollen / und wen man auff etwas insonderheit sehenn will / so verliert sich die Erscheinung Christi von Stund an.[66]

Bei dieserart Erfahrungen ist der Mensch selbst nicht beteiligt. Er vermag nichts in dieser Hinsicht zu verrichten, er kann nur hoffen, dass plötzlich und unerwartet der göttliche Geist über ihn kommt, ein Akt der göttlichen Gnade. Es geht allein um den Moment einer ausschließlich von Gott gewährten Klarheit über die heilsgeschichtliche Wahrheit, die dem Menschen ansonsten nicht zugänglich ist. Für einen jähen Augenblick führt die Erscheinung aus der kreatürlichen Unzulänglichkeit, aus der Orientierungslosigkeit oder gar Resignation und Verzweiflung heraus. Dieser Augenblick ist jedoch so unfasslich, dass er eben nur mit einem stichartigen Schmerz analogisiert werden kann, verursacht durch den feurigen Pfeil, der das Herz durchbohrt. In diesem Moment aber ‚konzentrieren' sich verschiedene Qualitäten wie Todesschau, Gottesgewissheit und unendliche Erleichterung, deren plötzliche Gesamterfahrung als Gnadenakt der himmlischen Majestät vor Augen steht. Es ist die ‚schlagartige' Erkenntnis, die ähnlich der arguten Kombinatorik plötzlich den Vorhang wegzieht von etwas verdeckt Bekanntem und die als Schreck dann die ‚verbleibende' Erkenntnis in die Seele einschreibt.[67]

Der Vorgang selbst erfährt eine detaillierte Schilderung: „Teresa wird von einem Seraphin verwundet", so meldet es die Marginalie, und die Autorin selbst beschreibt es in deutscher Übersetzung wie folgt:

> Ich sahe einen Engel neben mir auff der lincken seyten / in leiblicher Gestalt / [...] In dieser erscheinung aber hat der Herr gewolt / daß ich ihn also gesehen / derselbe war nicht groß / sondern klein / sehr schön / das angesicht war ihm also entzündt / daß es einer aus den höchsten Engeln zuseyn scheinete / welche gleichsamb ganz brinnend seyn / vnnd diß seynd glaub ich die jenigen / welche man Seraphinen nennet [...]. In seiner hand sah ich einen langen güldenen pfeil / vnd an der spitz des eysens gedunckte mich ein wenig fewrs zuseyn; denselben druckte er mir etlichemal durchs hertz / vnd drang durch bis zum innersten theil desselben; vnd wan er ihn wider heraußzoge / war mir eben / alß ziehe er ein theil desselben mit heraus / vnd verliesse mich in grosser lieb gegen Gott gantz entzündt. So gross war der schmertzen / daß ich solche klagseufftzer zu thun gezwungen wurde / vnd so vberschwencklich die süssigkeit / die

---

66 Opera (Anm. 62), Kap. 29, S. 221.

67 Hier lässt sich wiederum an das oben unter Abschnitt II im Zusammenhang mit Heinrich Seuse zu den ‚modernen' Aspekten des Stichs Gesagte anschließen. Auch Teresas Wahrnehmung der Wunde als memoratives Erlebnis korreliert mit späteren Vorstellungen von Trauma und Traumatherapeutik. Ich danke sehr für die entsprechenden Hinweise aus der anregenden Diskussion während der Genfer Tagung, die darauf Bezug nahmen.

> mir dieser so vberauß grosser schmertzen verursachet / daß vnmöglich ist / daß man verlange desselben zu entbehren / läst sich auch die seel mit weniger nicht befriedigen / als mit Gott. Diß ist kein leyblicher schmertzen / sondern ein geystlicher / wiewol auch der leib desselben theilhafft wird vnd nicht wenig.[68]

Den ganzen Tag ging sie noch umher, „gleich als were ich außer mir selbsten“, ohne sehen oder sprechen zu können, den Schmerz ganz in sich nachkostend („mich allein mit meiner pein ergetzen[d]“). Der Schmerz als intensive Qualität aber mutiert sofort und übergangslos in eine ebenso intensive Verzückung, in Freude und Genuss. Zusätzlich erfolgt auch ein Prozess der Gedächtnisbildung, der das erhebende seelische Ereignis immer wieder zu reaktivieren vermag.

> Seither ich aber dieselben verzuckungen hab / empfind ich diese [229] pein nicht so sehr / sondern ein andere / von deren ich zuvor an einem anderen orth gemeldet hab [...] welche in vielen dingen von jener sehr vnterschieden ist / vnd höher zu schätzen; ja wann diese pein / von deren ich jetzt rede/ nur anfängt / so (gedunckt mich) erhebt der Herr alsobald die seel / vnd setzt sie in die verzuckung / daß also kein platz ist / die pein zu empfinden oder zu leyden / dieweil gleich darauff die frewd vnd niessung erfolgt.[69]

Um zu zeigen, dass es sich bei den teresianischen Ausführungen zur Plötzlichkeit nicht um ein konfessionell gebundenes Phänomen handelt, soll sich der Blick abschließend noch auf den protestantischen Bereich richten. Hier begegnet zwei Generationen später der Schlesier Jacob Böhme. Auch bei ihm vollzieht sich unter den realen Bedrängnissen durch eine klerikale Elite, die sich sogar zum Vorwurf der Ketzerei steigern, zunächst eine erfolglose Suche nach den Geheimnissen der Schöpfung. Das ungenaue Erkennen der göttlichen Erscheinung, das zermürbende Nicht-Begreifen, kurz: das unfähige Agieren im Rahmen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit verbraucht viel Zeit, ohne dabei eine Orientierung zu geben. Verzweiflung ist die Folge.[70] Dagegen aber steht nun auch bei dem Görlitzer Theosophen eine jähe Erkenntnis, die eben nicht mit humanem Ursprung erklärt werden kann. Einen besonderen Hang zur Plötzlichkeit konstatierte bereits der erste Biograph, Abraham Graf von Franckenberg: der junge Böhme sei 1606 schon „zum andernmal vom Göttlichen Lichte ergriffen“ und „durch einen gählichen Anblick eines Zinnen Gefässes [...] zu dem innersten Grunde oder Centro der geheimen Natur eingeführet“ worden.[71] Böhme selbst kleidet es mit Blick auf seinen ‚Aurora‘-Text in das

---

68 Opera (Anm. 62), S. 228.

69 Ibid., S. 228–229. Hier wäre die medizinhistorische Betrachtung des Schmerzes zu ergänzen, cf. Toellner, Richard, Die Umbewertung des Schmerzes im 17. Jahrhundert in ihren Voraussetzungen und Folgen, in: Medizinhistorisches Journal 6 (1971), S. 36–44.

70 Cf. zu Text und Kontext jüngst aus sprachwissenschaftlicher Sicht: Andersson, Bo, Jacob Böhmes Denken in Bildern. Eine kognitionslinguistisch orientierte Analyse der Wirklichkeitskonstruktion in der ‚Morgen Röte im auffgang‘ (1612), Tübingen 2007; idem, Jacob Böhmes Lehre von den sieben Quellgeistern in der ‚Morgen Röte im auffgang‘ (1612). Eine politische Perspektive, in: Daphnis 48 (2020), S. 160–183.

71 Cf. van Ingen, Ferdinand, Zur Biographie, in: Jacob Böhme. Werke, hg. v. idem, Frankfurt a.M. 1997, S. 799–803, hier 799–800.

gängige Bild vom Platzregen, das sich im Inhalt wie in der Form in das Zäsur-Schema einfügt. Dem jähen Ereignis voraus ging eine aufreibende und in der Sache vergebliche Reihe von Anstrengungen, mit denen der menschliche Verstand das vorgebliche ‚Chaos' einer immer noch dynamisch veränderlichen göttlichen Schöpfung zu ordnen versuchte:

> Im Innern sah ich es wohl als in einer großen Tiefe, denn ich sah hindurch als in ein Chaos, da alles innen lieget, aber seine Auswickelung war mir (un)möglich [...], wiewohl ich 12 Jahr damit umging [...], ehe ich es konnte in das Äußere bringen, bis es mich hernach überfiel als ein Platzregen. Was der trifft, das trifft er.[72]

Der Platzregen trifft, wie der Pfeil steckt: unvorhergesehen, heftig und als Moment rasch vorüber. Hier deutet sich ex verbo eine Verbindung zu Luthers berühmter Kairos-Adaption an,[73] Böhme selbst beschreibt das Phänomen – vielleicht auch im Anklang an Bernhards von Clairvaux Auffassung von der ‚*rara hora*' und der ‚*parva mora*' – mit dem Ereignis des „Feuer-Schracks", einem plötzlichen Lichtreiz oder jähen Aufblitzen, im Kapitel 23 seiner ‚Morgen-Röte im Aufgangk' (Hs. 1612):

> Verstehe diß recht. / Wan sich das Liecht anzündet / so gehet der feuer-schrack vorher / als wan du auff einen stein schlägest / so siehestu von ehe den feuer-schrack / alsdan fasset sich erst das Liecht auß dem feuer-schracke.[74]

Dieser ‚schrack' wird daraufhin in seinen Effekten genau beschrieben, er fährt nämlich

> in dem Wasser durch die herbe qualität / und macht sie beweglich / das Liecht aber gebähret sich im Wasser / und wird scheinend / und ist ein unbegreiffliches / sanfftes und liebreiches Wesen / daß ich / noch keine Creatur genugsahm weder schreiben noch reden kann.

Er versucht es aber mit Gleichnissen: Der Schrack sei wie das „urplitzliche"[75] Herausgezogenwerden aus einer Feuersbrunst, wie die plötzliche Umpolung vom sicher geglaubten Tod zum ewigen Leben, vom Höllenfeuer zum göttlichen Licht, vom brennenden Schmerz in wohlige Sanftheit. Eine Analogie bestehe zur Lichtbrechung, wenn ein Lichtstrahl aus der Luft in das Wasser fällt: auch dies eine sicht- und erlebbare Zäsur. Mitten im Tod wird plötzlich das Leben geboren, als ‚wenn

---

72 Böhme, Jacob, Brief an Kaspar Lindner (1621), in: Idem, Theosophische Sendbriefe I, hg. v. Wehr, Gerhard, Freiburg i.Br. 1979, S. 129–130.

73 „Lieben Deutschen, käuft, weil der Mark fur der Tür ist, sammlet ein, weil es scheinet und gut Wetter ist, braucht Gottes Gnaden und Wort, weil es da ist. Denn das sollt ihr wissen, Gottes Wort und Gnade ist ein fahrender Platzregen, der nicht wiederkommt, wo er einmal gewesen ist", cf. Luther, Martin, An die Ratsherren aller Städte deutsches Landes, dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollten (1524), in: Luthers Werke (Anm. 28), Bd. 15, S. 32.

74 Jacob Böhme, Morgen-Rǒte im Aufgangk (Hs. 1612), in: Idem, Werke, hg. v. van Ingen, Ferdinand, Frankfurt a.M. 1997, S. 11–506, hier 425.

75 Ibid., S. 426, Anm. 4–5, cf. zum Blitz ibid., S. 449; 453 u. 469. Im 19. Kapitel ist von einem „harten Stoß" (ibid., S. 335) die Rede, auch vom „durchbrechende[n] Geist". Der Apostel Paulus wird zitiert („Pfahl ins Fleisch", ibid., S. 354) und in ‚De signatura rerum' (Ausgabe van Ingen [Anm. 74], S. 733) ist auch vom „Stachel" die Rede.

der Feuerschrack in das Wasser fährt‘. An früherer Stelle formuliert Böhme dies mit Blick auf einen simultanen Licht-, Temperatur- und Farbschock:

> Wan der plitz in der hitze auffgehet / so fänget ihn erstlich das süsse Wasser / dan darinnen wird er scheinend: nun wan das wasser den plitz fänget / das ist / die geburth des liechts / so erschrickt es. [...] Wan dan nun die herbe qualität / die da gar kalt ist / die hitze und den plitz fänget / so erschrickt sie / als wan es wetter-leuchtet / dan wan die hitze mit dem liecht in die harte kälte kompt / so thuts einen grimmigen plitz [...] und in dem auffahren und erschrecken verwandelt sich [das wasser] in grüne oder himmel-blawe farbe / und zittert von wegen des grimmigen plitzes.[76]

Immer wieder häuft der Autor zur Verdeutlichung derart plötzliche Umwertungen: Der „scharffe schmack“ wird durch das „süsse Wasser“ in seiner Qualität „lieblich und sanfte“,[77] in einer herben, kalten und zusammenziehenden „Gebuhrt der Beweglichkeit und des Lebens / so wol auch des Liechtes Vhrsprung“ entsteht „der lebendige und vernünftige Geist“, der dann „in dieser gebährung unterscheidet / formet und bildet.“[78] Damit zeigt sich der impulsive Anstoß zur klärenden Einsicht in die göttliche Ordnung, die gegen das undurchdringliche und verderbliche Chaos steht. Hier soll und kann der Mensch erkennen. Angesichts dieser plötzlichen Überwältigung muss er es jedoch aufgeben, seinen unvollkommenen Verstand für die Vorgänge des göttlichen Willens einsetzen zu wollen. In diesem Punkt scheint Böhme[79] bis in seine Formulierungen hinein dem Ansatz Teresas zu entsprechen. Erst im Lichte des Feuerschracks kann sein „Geist alsbald durch alles durchsehen und an allen Kreaturen, wowohl an Kraut und Gras“ alle verborgenen Zusammenhänge einer in sich harmonisierten Schöpfung erkennen.[80]

*****

Somit ließe sich das Entscheidungsverhalten verschiedener Autoren im Zuge ihrer Sprachgebung etwas genauer charakterisieren. Ausgehend von Grundfigurationen wie ‚Stich‘ oder ‚Schrack’ wäre auf der Ebene des Wortes bzw. der Wortfügung fundierter zu verfolgen, wie das vorgeblich Unaussprechliche doch noch verbal formalisiert und transportiert werden kann, auch mit dem ausgesprochenen Unausgesprochenen, mit der Implikatur semantischer Sinnvernetzungen. Die Interpretation mystischer Texte müsste dann entgegen der eindimensionalen Übersetzung eines historisch gegeben Einzelwortes die verschiedenen Knotenbildungen und Bedeutungszusammenflüsse sichtbar machen, für die ein Lexem steht. Wie funktioniert die Konnotation etwa mit den Wortfeldern der Alltagssprache, des Handwerks oder der praktischen Heilkunst? Die wichtige Frage bleibt ja: Was passiert in diesem

---

76 Van Ingen (Anm. 74), S. 157.
77 Ibid., S. 428.
78 Ibid., S. 429. Cf. das „formiren“ und „bawen“ bei Teresa.
79 Böhme über sein eigenes Buch, cf. „Vorrede“ ibid., S. 513.
80 Ibid., S. 336.

mystischen Moment, wenn der Pfeil steckt, das Wasser erschreckt oder der Atem stockt? Offenbar erfolgt hier im Moment des Umschlagpunktes ein Konzentrat von Unbegreiflichem (*complicatio omnium*) wie bei Teresa, vielleicht auch eine Leerstelle, ein kurzer Aussetzer, eine Ellipse, das Nichts im Moment des Hiats. Neben den Makrostrukturen von Konnotation und Semantik, von Kollokation und Syntax, sind ja, wie gesagt, auch die Morphologie und die Phonetik beteiligt, entscheiden sie doch über quasi musikalische Akzentsetzungen, über Rhythmus und Metrik, über Stillstand, Zäsur und Synkope. Gerade sie imitieren nahezu perfekt das Erlebnis des Schockmoments, der Unterbrechung und des ultrakurzen Stillstands, der im Sprachzeichen auch für den Leser erlebbar wird.

Dies macht Jacob Böhme besonders deutlich. Er bringt das Schöpfungsgeschehen, den Makrokosmos des Universums und den Mikrokosmos des Menschen in Analogien und zeigt dies ganz exemplarisch an der Sprache, ja an deren schöpferischer Elementarfunktion, der Artikulation. Das Hervorkommen, die Geburt und der Durchbruch von Wort und Geist bündeln sich anschaulich im Phänomen des kurzen Hiat. Damit schließt sich der Kreis zu den eingangs angestellten Überlegungen zur Verwendung des harten Phonems, das den Luftstrom eben für einen kurzen Moment unterbricht. Böhmes Auffassung nach sind es nämlich gerade die Qualitäten des Verschlusslautes, die über ein unvergleichliches Anschauungspotential verfügen. In Kapitel 19 seiner ‚Morgenröthe' beschreibt er die sprechtechnische Bildung des für seine Mystik so zentralen Wortes ‚Tag':

> DAs Wort TAG fasset sich im Hertzen und fährt herfür zum Munde / und fährt durch die Straße der herben und bittern *qualität* / und wecket die herbe und bittere *qualität* nicht auff / sondern gehet starck durch ihren *locum*, welcher am hintern gaumen über der zungen ist / herfür gantz sanffte / und der herben und bittern *qualität* unbegreifflich.
> Wan es aber herfür auff die Zunge kömpt / so schleust die Zunge mit dem obern gaumen das Maul zu / wan aber der geist an die Zähne stösset und will rauß / so schleust die Zunge das Maul auff / und will fürm worte rauß / und thut gleich einen freuden-sprung zum Maule rauß.
> Wan aber das Wort durchbricht / so macht sich das Maul inwendig weit auff / und das wort fasset sich mit seinem schallen hinter der herben und bittern *qualität* noch einmahl / und wecket dieselbe als einen faulen schläffer in der finsternus auff / und fährt gähling zum Munde auß.[81]

Böhme deutet dies selbst aus: Der Geist ‚fasst' sich demnach im Herzen und ‚bricht' „durch alle wachen biß auf die Zunge unvermerkt" durch.

> Daß aber die zunge mit dem obern gaumen das maul zuschleust / wan der geist auf die zunge kompt / bedeut / daß die 7. Quell-geister der Natur in dieser Welt zur zeit der Schöpffung durch den zorn GOttes nicht sind erstorben gewesen / sondern lebendig und wacker. Dan die zunge bedeut das leben der Natur / in welchem die *animalische* oder heilige geburt stehet, denn sie ist ein vorbilde der Seelen.

81 Unter der Rubrik „Vom Tage": Van Ingen (Anm. 74), S. 351.

Auffällige Anthropomorphismen illustrieren das innere Geschehen: der Geist „inficiret“ die Zunge, dass sie einen „Freudensprung“ tut und noch vor dem Geist „zum Maul raus“ will.[82] Das bedeutet, dass „die 7. Quellgeister der Natur“ als das „Liecht Gottes / welches der Tag heisset / in ihnen auffging / alsbald Göttlich leben und willen bekommen haben / und sich hoch erfreuet / wie die zunge im maule.“[83]

Damit erhalten sämtliche sprachlichen Mittel, von der makrostrukturellen Textordnung bis zur metaphorisch verstandenen Phonetik, einen hohen Rang in der Vermittlungsmöglichkeit von visionären Erfahrungen. Sie ordnen im sprachlichen Gebilde quasi schöpfungsanalog und schöpfungsdeutend die Wahrnehmung des Adressaten, indem sie die Existenz des Menschen in einem göttlichen Kosmos mit zeitlichen Markierungen aufweisen, die aber auch Räume, Qualitäten und Vorgänge differenzieren bzw. organisieren können. Dies ermöglicht dem Individuum die Erkenntnis über seine räumliche und zeitliche Position. Vor allem die konkrete phonetische Brechung von scheinbar unbegrenzten Kontinuitäten sorgt für die Einteilung in kurze, rhythmisierende und memorierbare Abschnitte des Daseins und verdrängt damit die verderbliche gestaltlose Dauer. Hier steht der Stich bzw. der Schreck nicht nur als akzentsetzende Macht gegen das passiv ergebene Strömen, sondern liefert auch außertextlich orientierungsgebende Messpunkte, die Reflexionen über eine Verhältnisbildung in und zu der Schöpfung gegen jedes teuflische Chaos gestatten.

Hieraus ergibt sich abschließend die Frage nach einer möglicherweise auch diachronischen Dimension der eingangs als Prämisse gesetzten Untersuchungskategorie. Zunächst individualgeschichtlich: Alle schockartigen Stillstandserlebnisse stehen jeweils für eine namenlose Existenzerfahrung, die länger auch kaum zu ertragen wäre. In ihrer ungeheuren Intensität teilen diese Erlebnisse dann mittels einer Art (modern gesprochen) Schmerzgedächtnis das individuelle Leben in ein Vorher und Nachher. Das hat Wirkung auf ein Zeitkonzept der qualitativen Erfahrung, das über die eindringliche Markierung im durativen Ablauf auch längere additive Abfolgen – und damit Entwicklung – wahrnehmbar macht, kurzum: zu einer dynamisch verstandenen Geschichte verhilft. Dies aber gilt dann auch auf der kollektiven Ebene, womit sich eine letzte Frage stellt: Gibt es einen historischen Prozess von der durativen Strömungsmystik zur disruptiven Schockmystik, um es zu pointieren? Alois Maria Haas spricht von der „Paradoxie“ als „Erschütterungserfahrung“, der nicht nur in der individuellen Biographie, sondern eben auch im kollektiven Geschichtsverlauf eine „strukturverändernde Kraft“ in „ausweglosen

82 Der Teufel bleibt machtlos, er kann dem Menschen „die wercke des Liechts“ nicht aus dem Herzen reißen, da er sie weder „sehen noch begreiffen“ kann, er ist „taub, stumm und im liechte blind“, van Ingen (Anm. 74), S. 354.

83 Ibid., S. 352. Auf die Nähe Böhmes zur Kabbala wurde verschiedentlich hingewiesen, cf. umfassend: Schulitz, John R., Jakob Böhme und die Kabbalah. Eine vergleichende Werkanalyse, Bern 1992; Rusterholz, Sibylle, Elemente der Kabbala bei Jacob Böhme, in: Böhme-Studien 1 (2007), S. 15–45.

Situationen“ zukommen könnte, und zitiert Richard Schaefflers Begriff der „Real-Antizipation einer Zukunft“.[84] Durchaus wäre an Personen wie Teresa oder Böhme ein Grundkonflikt des bereits ‚modernen‘ Subjekts zu studieren, das sich seinen eigenen Eingebungen bzw. seelischen Erlebnissen anvertraut und sich damit über die widerläufige Gängelung durch eine bevormunde Glaubensverwaltung hinwegsetzt. Im Ansatz hatte das auch Nikolaus von Kues bereits mit seiner Vorstellung von einer subjektiven plötzlichen Schau, einem ‚Geschenk von oben‘, gegenüber einer rein diskursiven scholastischen Erkenntnisfindung vorgegeben. Ein autoritärer Wissenschafts- und absoluter Wahrheits- bzw. ein daraus abgeleiteter Verfügungsanspruch ignoriert und bekämpft dagegen ganz offenbar die authentischen Erfahrungswerte. Eine evidenzbasierte Wissenschaft, die empirische Praxis und die beglaubigte Beobachtung des Einzelnen, stünden als Beitrag für eine gemeinschaftliche Erkenntnisleistung durchaus zur Verfügung – wenn sie von der herrschenden Institution zugelassen und nicht von absolut gesetzten Rahmungen oder dogmatischen Narrativen wie Teufel, Krankheit oder Verschwörung als Ketzertum getilgt werden.

---

84 Haas (Anm. 58), S. 120.

Incarner l'intelligible dans une image sonore. Figures du pythagorisme dans la polyphonie sacrée entre le XIVe et le XVIe siècle

Brenno Boccadoro (Genève)

Dans l'Occident latin, la conviction qu'une forme symbolique puisse piéger les ‹ résonances › spirituelles de l'harmonie universelle pour communiquer per *speculum* et *in aenigmate* avec le divin a accompagné l'histoire du chant liturgique depuis ses origines et ensuite, dès le IXe siècle, les amplifications auxquelles il a donné lieu dans la musique sacrée, dans les tropes et la polyphonie. Dans les deux cas les résultats ont pris la forme d'une exégèse de la musique céleste révélée dans le plain-chant *ne varietur.* Dans l'imagination des compositeurs, les œuvres issues de cette herméneutique ont pu se réclamer de deux courants de pensée apparemment distincts : le symbolisme et le pythagorisme. Dès le XIIe siècle, avec l'émergence de la mensuration, dans les *organa* de l'Ecole de Notre Dame et, entre le XIVe et le milieu du XVe siècle, dans les messes et les motets isorythmiques, cet amalgame donne lieu à des formes à grande échelle d'une considérable complexité, imaginées à la fois comme des exégèses du plain-chant et des vastes constructions mathématiques. Au seuil du *Cinquecento* ces fabriques contrapuntiques se voient progressivement remplacées par l'émergence d'une herméneutique épisodique *ad litteram* des mots isolés dans les textes liturgiques, à l'enseigne d'une poétique de l'*ut pictura musica* connue sous le nom d'*expressio textus*, ‹ Wortmalerei ›, ‹ Word painting ›. De ce passé l'histoire musicale a retenu des images sonores cryptées confiées à des parchemins, mais aussi bien les raisons profondes opérant à leur arrière-plan que les mécanismes internes gouvernant l'articulation de leur sens caché par rapport à leur ‹ vêtement › sonore n'ont pas encore reçu toute l'attention qu'ils méritent.

Bon nombre de motets isorythmiques qui ont vu le jour entre le XIVe siècle et le milieu du siècle suivant comportaient un tel degré d'abstraction formelle qu'on peut se demander quel auditeur pouvait espérer les comprendre sans passer par l'analyse des parchemins. Dans une composition de ce genre les proportions gouvernant la durée à grande échelle régissaient des échéances temporelles d'une ampleur et d'une complexité telles qu'aucune oreille humaine, incapable de saisir simultanément les grandeurs mises en relation, n'était en mesure d'apprécier. Personne, en dehors des anges et du compositeur, ne pouvait soupçonner que dans le motet ‹ Petre Clemens –

Lugentium siccentur – Tenor ›[1] Philippe de Vitry avait segmenté le ténor grégorien en sept périodes isorythmiques (*taleae*) de 33 valeurs ternaires, en hommage à Jésus Christ et à son représentant sur terre, Pierre Roger, successeur de S. Pierre à la chaire d'Avignon sous le nom de Clément V. La dilatation du temps qu'entrainaient ces périodes – couvertes par-dessus le marché par deux autres textes allégoriques différents –, était telle qu'aucune oreille humaine ne pouvait espérer saisir leur retour périodique en dessous des autres voix, sans passer par l'étude de la partition. Impossible de comprendre également, sans examiner le parchemin, que dans les voix supérieures la septième perfection inaugurait une parenthèse de sept mesures en hoquet qui allaient se répéter à intervalles réguliers dans chaque *talea*, après 26 mesures à 9 x 8.

<table>
<tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>10</td><td>11</td><td>12</td><td>13</td><td>14</td><td>15</td><td>16</td><td>17</td><td>18</td><td>19</td><td>20</td><td>21</td><td>22</td><td>23</td><td>24</td><td>25</td><td>26</td><td>27</td><td>28</td><td>29</td><td>30</td><td>31</td><td>32</td><td>33</td></tr>
<tr><td colspan="6">6</td><td colspan="7">7</td><td colspan="20">20</td></tr>
<tr><td colspan="33">33 breves (9/8)</td></tr>
<tr><td colspan="33">Talea 1 (2, 3, 4, 5, 6, 7)</td></tr>
</table>

Philippe de Vitry, ‹ Petre Clemens – Lugentium siccentur – Tenor ›.

Il est probable que s'il s'était interrogé sur les raisons profondes de ses compositions, Philippe de Vitry n'aurait eu aucune difficulté à reconnaître dans ces procédés un corrélatif musical des doctrines sur les sens d'interprétation des Ecritures. Et il n'est pas moins vraisemblable qu'il n'aurait éprouvé aucune réticence à rendre compte de ses choix moyennant un consistant discours sur la philosophie de la *proportio*. Vitry enseigne les mathématiques à la faculté des arts du collège de Navarre et une partie de son activité a consisté dans l'*expositio* des deux incontournables textes fondateurs de la discipline : le ‹ De Institutione arithmetica › et le ‹ De institutione musica › de Boèce, deux ouvrages de référence qu'il aurait certainement cité à l'appui s'agissant de rendre compte des procédés mis en œuvre dans ses impénétrables compositions. A commencer par leur double dimension, à la fois intelligible et sensible.

> Tout ce qui a été construit en partant de la nature primordiale des choses parait formé suivant une raison numérique. Cela fut le modèle présent dans l'âme du Créateur. De là a été empruntée la multitude des quatre éléments, de là la succession des temps, de là le mouvement des astres et les révolutions célestes.[2]

L'harmonie musicale n'a pas fait exception. Chez Boèce, la consonance d'un intervalle – *numerus ad sonum relatus* – est la traduction sensible plus ou moins fidèle d'une qualité numérique *séparée*, corrélée on ne sait pas trop comment à sa matière

---

1 Schrade, Leo, Polyphonic Music of the Fourteenth Century, t. I, Monaco 1974, pp. 97–103.

2 *Omnia quaecumque a primaeva rerum Natura constructa sunt, numerorum videntur ratione formata. Hoc enim fuit in animo conditoris exemplar. Hinc enim quattuor elementorum multitudo, hinc, temporum vicies, hinc motuum astorum coelique conversio.* Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, De institutione arithmetica, t. I, 2, éd. par Friedlein, Godofredus, Leipzig 1867, p. 12.

sonore. Les intervalles n'obtiennent pas leur titre de parfaits ou d'imparfaits en vertu du plaisir éprouvé par l'oreille, mais en fonction de la manière dont la relation établie par leurs extrêmes numériques satisfait à un certain nombre de conditions purement qualitatives, gouvernant leur caractère. Un rapport est consonant s'il mêle des nombres entiers, si l'extrême majeur est inférieur à 4, si la différence $a–b = x$ est un diviseur commun de l'un et l'autre ; s'il appartient aux genres d'inégalité qualifiés de *multiplex* ($n+m/n$) et de *superparticularis* ($n+1/n$), où l'extrême majeur enferme le mineur un nombre entier de fois, ou s'il dépasse le mineur d'une unité. Le degré de dissonance varie en fonction de la complexité du rapport. L'octave est plus parfaite que la quinte (3 : 2) la quinte plus parfaite que la quarte (4 : 3), la quarte plus parfaite que la tierce majeure (5 : 4). L'imperfection croit lorsque l'extrême majeur dépasse de plus d'une unité le mineur, comme dans le *genus superpartiens* (5 : 3) – où la différence des extrêmes (2) ne divise ni 5 ni 3. Et la turpitude touche à son sommet dans les rapports dépourvus de mesure commune – incommensurables – décrits comme *alogoi, rationes absurdae*, de *ab* et de *surdus*, à la fois ‹ absurde › et ‹ inaudible ›.

Dans la mesure où une composition musicale est une harmonie à grande échelle, il était tout à fait légitime qu'elle se traduise par une structure à double sens, partagée entre un corps sonore et une forme mathématique séparée placée dans une dimension plus élevée que les sens. De ce point de vue un motet isorythmique se rapprochait du corps d'un symbole doté d'une âme et d'un corps, *collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*. Et comme un symbole renvoie par définition à une signification transcendante, les compositeurs se sont plus à dissimuler l'harmonie numérique sous le couvert de son enveloppe corporelle. A preuve les innombrables canons énigmatiques qui jalonnaient l'histoire de la musique : compositions à réaliser qui n'existent même pas sur le parchemin, dont la véritable interprétation résidait dans le décryptage d'un avertissement verbal (canon) fourni par le texte chanté ou dans la partition. Comme dans ‹ Petre Clemens ›, la vraie signification de l'œuvre se trouvait placée dans une Idée musico-mathématique impossible à entendre et même restée à l'état d'un simple sous-entendu. La vraie harmonie n'existait que pour une analyse rationnelle, que personne, durant l'exécution, n'était en mesure d'effectuer ; car on sait que les compositeurs conçoivent d'abord l'œuvre comme un tout sur un tableau noir, pour distribuer ensuite les voix dans des parties séparées sur le parchemin. Et c'était précisément dans la contingence de la forme perçue par rapport au contenu intellectuel qu'une certaine doctrine intellectualiste de l'art faisait résider la valeur de cette beauté. Plus l'harmonie se prétendait ‹ pythagoricienne › moins elle se souciait de son expression sensible dans le corps du contrepoint ; plus elle se voulait éloquente et belle, plus elle s'élevait dans la sphère muette des réalités incorporelles dont la théologie avait peuplé les cieux.

En même temps, complication supplémentaire, pour rendre compte du pouvoir psychotrope des modes, le pythagorisme n'avait pas hésité à loger l'harmonie mathématique dans l'âme humaine et à presser la similitude jusqu'à l'amalgame, décrétant que l'âme est une harmonie et l'harmonie une âme. La qualité mathématique

d'un intervalle est alors à sa matière sonore ce que l'âme est au corps, et comme la proportion du tempérament s'exprime dans les traits somatiques de l'individu, il était naturel d'en conclure que la qualité du nombre s'exprime dans le caractère de l'harmonie (*ethos*). C'est pourquoi, alors que le penchant à élever les facultés supérieures de l'âme au-dessus des sens encourageait le dédain pour l'harmonie acoustique, les doctrines sur l'*ethos* des modes pouvaient justifier une pharmacopée psycho-arithmétique très physique des passions, comme dans l'*expressio textus* de la Renaissance. La forme mathématique pouvait soit imposer un frein inhibiteur à l'émotion, soit exercer une action causale sur l'âme pour entraîner des effets pathétiques directement proportionnels à sa mesure.

Toute la difficulté est alors de savoir dans quelle mesure sa forme sonore participe-t-elle de l'harmonie intelligible. On peut, pour tenter de répondre à cette question, examiner, par les discours, et dans quelques partitions significatives, les différentes techniques adoptées par les compositeurs, entre le XIVe siècle et le XVIe siècle, pour ‹ accorder › la signification intelligible de l'œuvre à son vêtement sensible. On peut montrer que dans cet intervalle de temps la trajectoire des mathématiques musicales apparaît comme un passage de l'abstrait au concret.

*****

L'idée que le son puisse établir une communication avec l'invisible n'est pas une invention des Pères de l'Église et on peut se demander quelle a été la croyance qui ne l'a pas partagée. Les chamanes du monde entier y ont pensé depuis la nuit des temps avant que l'Occident latin se tourne, *mutatis mutandis*, vers la doctrine paulinienne du symbole. Des phénomènes tangibles tels que la propagation du son dans l'espace, sa faculté de traverser les corps physiques, ou la vibration sympathique – où une corde vibre avec une autre sans la toucher – conduisent l'humanité au berceau à la conclusion que la musique déploie ses trames numériques au-delà de l'instrument, telle une araignée tissant sa toile dans le monde surnaturel. D'où la place faite au langage musical dans la magie – charmes, incantations, enchantement, magie sympathique. Pour l'Occident, les premières traces d'une tentative d'appropriation ‹ rationnelle › de ces phénomènes remontent probablement au pythagorisme présocratique. A l'instar des croyances chamaniques qui l'ont précédé, le pythagorisme antique confond le moi et le monde, les choses et les signes, l'harmonie, l'âme, les éléments du nombre, les éléments de la grammaire musicale et les éléments tout court. L'histoire des mathématiques musicales a dû commencer au moment où le premier harpiste s'est aperçu qu'en parcourant à tâtons la corde de son instrument, la totalité de celle-ci produisait l'octave, les deux tiers, la quinte, et les trois quarts, la quarte, du son fondamental. Chaque intervalle est alors un rapport établi entre deux extrêmes par un nombre pair et un nombre impair mesurant un son grave et un son aigu. L'aigu

étant le contraire du grave, le Pair est alors le contraire de l'Impair,[3] et de là à conclure que chaque rapport résumait la crase de tous les contraires en conflit dans les corps physiques il n'y eut qu'un pas. Quant au principe assurant la communication ou la répulsion des contraires, l'habitude de représenter les nombres par des galets[4] sur le sable permit de prouver que les deux extrêmes d'une consonance se mariaient les uns avec les autres en vertu de l'action médiatrice établie par l'unité entre leurs mesures numériques respectives. Ainsi la quinte est consonante car l'unité est un diviseur commun de 3 et de 2, contrairement au triton $\sqrt{2} : 1$, dépourvu de mesure commune. Le refus de séparer la mesure du mesuré amena les pythagoriciens à condenser dans leurs nombres l'ensemble des propriétés des corps physiques, du poids à la croissance, en passant par les deux sexes et leur copulation. L'harmonie est alors l'Amour que l'Impair fait au Pair dans les extrêmes des intervalles, car le premier nombre pair est féminin à cause de sa matrice béante ouverte dans sa partie centrale, tandis que le premier impair, est masculin en vertu de son membre générateur au même endroit ; et l'un et l'autre s'accouplent dans 5 – *hieros gamos*. La seconde étape a consisté à projeter la crase du Pair et de l'Impair à une échelle cosmique. La communication instaurée par l'unité parmi les extrêmes offrait un modèle réduit de tous les phénomènes d'action à distance traversant la machine du monde, dans une sorte de trigonométrie spirituelle accordant les phénomènes proches aux lointains.

Des textes autorisés tels que l'‹ Ecclésiaste › et le ‹ Liber Sapientiae › encouragèrent le rapatriement en terre chrétienne de cette doctrine. Le Pythagorisme fit bon ménage avec le symbolisme, car l'un comme l'autre posaient la même question de la rencontre de l'invisible et du visible dans le corps des signes. L'idée d'harmonie comme conciliation d'éléments contraires ne pouvait trouver un réceptacle plus accueillant que le concept même de symbole, dont l'origine, faut-il le rappeler, désignait une pièce d'identité constituée des deux morceaux d'un objet brisé, à assembler lors de la rencontre des détenteurs comme preuve de leur unité. Le symbole relie les contraires, son antonyme *dia-ballo* les oppose de manière conflictuelle. Un musicien grandi par les arts libéraux dans l'étude des principes mathématiques gouvernant la consonance et la dissonance devait se sentir chez lui en lisant qu'avant la chute d'Adam, un accord parfait conjuguait aussi bien son âme et son corps que les signes et les choses qui l'entouraient et que lorsque Satan planta l'arbre de la concupiscence sur le terrain glissant de l'imagination, la pomme de la discorde sépara l'homme de son Créateur. La suie de l'humeur noire obscurcit les esprits et un voile de plomb tomba sur les signes, qui condamna l'humanité à regarder le visage de son Père *per speculum in aenigmate* à travers des miroirs opaques reçus en partage comme palliatif pour sa cécité.

Plusieurs théologiens en vinrent à regarder le ciel et la terre comme les deux extrêmes d'une dissonance et la double nature divine et humaine du Christ comme leur intermédiaire, en mesure de rétablir l'accord brisé par le péché originel. L'un

---

3 Ce qui est absurde, car le nombre ne saurait être le contraire du nombre.

4 *Psephoi* en grec, ‹ galet › ; en latin ‹ calculi »› – d'où les ‹ calculs › de la vésicule biliaire.

d'entre eux est Denys l'Aréopagite dans la ‹ Hiérarchie céleste ›, un texte farci de métaphores harmoniques empruntées au pythagorisme néoplatonicien, où l'intellect de Dieu est un rayon unitaire partagé comme par diffraction dans les hiérarchies inférieures et le symbole est son médiateur. Un autre, au XIIe siècle, fut son commentateur, Hugues de Saint-Victor, auteur de la définition la plus connue du symbole comme *collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*. Au XVe siècle le théoricien franco-flamand Johannes Tinctoris (1435–1511) diffusa la thèse suivant laquelle le Christ, en vertu du rôle d'intermédiaire de sa double nature divine et humaine, aurait diffusé parmi les hommes la science musicale infuse, reçue de Dieu le Père à l'instant même de sa conception.[5] On ne saurait le contredire, car, élevé dans le judaïsme dans la cantillation des textes sacrés, le Christ fut certainement le premier des chrétiens à psalmodier.[6] Au IXe siècle le calcul des autorités carolingiennes de tirer parti de la liturgie pour unifier l'empire plaça la seconde épiphanie de la musique céleste dans la personne de S. Grégoire, désormais représenté dans les antiphonaires dans l'acte de dicter *ore rotundo* la totalité du répertoire entendu de la colombe du Saint Esprit. Élevé au rang d'une parole d'évangile, le plain-chant fut investi par un statut d'*auctoritas* proche de celui des Écritures, une parole d'évangile immuable dans le temps et dans l'espace. Et comme toute vérité condensée dans les Écritures se déploie dans des commentaires, dès la Renaissance carolingienne la culture médiévale conçut la musique sacrée comme une glose du plain-chant, soit dans la même ligne mélodique comme dans les tropes, soit dans des motets associant deux, trois, voire quatre textes différents. Comme les Écritures, la polyphonie est alors un *polysema* aux multiples significations, un mot employé par Dante dans sa lettre à Can Grande della Scala à propos de l'épaisseur sémantique de son poème. Hugues de Saint-Victor, sa source, s'est prononcé expressément sur le versant musical de ce principe dans un passage du ‹ Didascalicon › où l'Écriture est décrite comme un instrument à cordes générant une polyphonie complexe de trois sens d'interprétation : historique, moral et tropologique, comme autant d' harmoniques produits par les cordes et par sa caisse de résonance.[7]

Les compositeurs médiévaux ne l'ont certainement pas perdu de vue. D'une manière générale l'historiographie musicale évite de mentionner la vocation

---

5 *At qui postquam plenitudo temporis advenit, quo summus ille musicus Jesus Christus, pax nostra, sub proportione dupla fecit utraque unum in eius ecclesia miri floruere musici, ut Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido, Johannes de Muris, quorum alii usum in ipsa salutari ecclesia canendi statuerunt, alii ad hoc hymnos canticaque numerosa convecerunt, alii divinitatem, alii theoricam, alii practicam huius artis, iam vulgo dispersis codicibus posteris reliquerunt.* Johannis Tinctoris, Opera theoretica, éd. par Seay, Albert (Corpus scriptorum de musica 22), Roma 1975–1978, p. 10.

6 Et d'ailleurs ce fut en vertu de cette interférence que le pythagorisme rationaliste diffusé par la tradition des arts libéraux a pu dévier dans un symbolisme mystique et supra-rationnel.

7 *De triplici intelligentia. Primo omnium sciendum est, quod divina scriptura triplicem habet modum intelligendi, id est, historiam, allegoriam, tropologiam.* […] *Unde modo mirabili omnis divina scriptura ita per Dei sapientiam convenienter suis partibus aptata est atque*

essentiellement herméneutique de la polyphonie, mais à tort car, à l'exception du *conductus*, la polyphonie sacrée restera fidèle à ce principe jusqu'à la Renaissance. Entre le XIV[e] et le XV[e] siècle, le réceptacle par excellence de ce genre d'exercices a été le motet ‹ isorythmique › inauguré par l'*ars nova*. Un des traits caractéristiques de cette forme réside dans l'hylémorphisme du traitement réservé au *cantus firmus* grégorien. L'isorythmie dissocie dans ce dernier une forme et une matière, à savoir, respectivement, la dimension verticale des hauteurs mélodiques et la dimension horizontale du rythme. La technique de composition consiste à imprimer à la matière ‹ informe ›[8] du plain-chant une cellule rythmique *talea* – ‹ taille ›, ‹ coupe rythmique › – répétée de manière périodique un nombre entier de fois, pour la couvrir ensuite de deux ou trois voix, *farcies* de commentaires différents. Quant aux hauteurs, le compositeur peut également recourir à la figure du *color rhetoricus* pour répéter le matériel mélodique dans des énoncés nommées *color* 1, *color* 2, *color* 3, etc. Plusieurs *taleae* peuvent se répéter au sein d'un même énoncé mélodique. Mais pour soustraire davantage la forme à la perception, les compositeurs n'ont pas manqué de les dissocier, notamment lorsque le *cantus firmus*, une fois épuisés ses intervalles, récapitule avant le terme de la *talea*. *Taleae* et *colores* peuvent alors se succéder de manière indépendante, telles les périodes de deux cloches non isochrones. C'est alors que la physionomie initiale du ténor se transforme, entraînée par une permutation cyclique des intervalles et des rythmes. Alors que les hauteurs de la mélodie demeurent les mêmes, leur coupe rythmique change en fonction du secteur de la *talea* correspondant au début de sa récapitulation. Lorsque le nombre de notes sélectionnées dans le plain-chant est un multiple des valeurs de la *talea*, leur permutation cyclique revient à son point de départ sur la note initiale de la mélodie. Celle-ci retrouvera sa forme et sa matière initiales après un nombre de répétitions dictées par le dénominateur commun reliant le nombre de ses notes à celui des valeurs rythmiques de la *talea*.

Un exemple instructif des potentialités sémantiques latentes dans cette technique figure dans le motet de Guillaume de Machaut, ‹ De Bon Espoir – Puis que la douce rousée – Speravi ›. Le texte chanté met en scène une psychomachie courtoise des facultés de l'âme, traitée en contrepoint par trois textes différents, chantés par le ténor et les deux voix supérieures. Les deux voix aigues énoncent la discordance discordante des émotions qui tiraillent l'âme du poète, partagé entre ‹ Bon Amour › et ‹ Désir ›. Bon Amour triomphe dans la voix supérieure – ‹ De Bon Espoir, De Tres-Dous Souvenir – De Tres-Dous Penser contre Desir – M'a bonne Amour

---

disposita, ut quidquid in ea continetur aut vice chordarum spiritualis intelligentiae suavitatem personet, aut per historiae seriem et litterae soliditatem mysteriorum dicta sparsim posita continens, [*B*] *et quasi in unum connectens, ad modum ligni concavi super extensas chordas simul copulet, earumque sonum recipiens in se, dulciorem auribus referat, quem non solum chorda edidit, sed et lignum modulo corporis sui formavit.* Hugo de Sancto Victore, Didascalicon, éd. par Migne, Jacques-Paul (Patrologia Latina CLXXVI V, 2), pp. 789c–790c.

8 Plusieurs sources du XIV[e] rangent la non-régularité métrique du plain-chant dans les quantités continues, par opposition à la quantité discrètes de la *musica mensurabilis*.

maintes fois secouru › – alors que dans la partie intermédiaire s'agite le Désir du poète enchaîné dans la fange du corps par une ‹ Ardeur › démesurée : ‹ Car en moy s'est engendrée – Par un amoureus desir, – Une ardeur démesurée ›. Pendant ce temps, en guise de remède, le ténor dit le plain-chant Speravi , issu de ‹ (In te) Domine speravi ›. ‹ Vox prius facta › reçue des anges par S. Grégoire, celui-ci fait l'objet de l'élaboration mathématique la plus sophistiquée. Sa durée globale comporte quatre *colores* groupés en deux sections, dont la deuxième divise à moitié les valeurs de la première, suivant le rapport consonant de 2:1. Chaque section est découpée à son tour par deux *colores*, rythmés par trois *taleae*. D'où une dissociation de la mélodie qui récapitule de manière intempestive au milieu de la deuxième *talea* : les hauteurs restent les mêmes, mais leur coupe rythmique emprunte celle du milieu de celle-ci, dès la dix-neuvième note (planche 4).

Deux répétitions suffisent pour que le ténor retrouve sa forme initiale. Un simple calcul l'a rendu possible. Machaut prélève 18 notes dans le plain-chant ‹ In te Domine speravi ›. Le double de cette valeur produit 36. Nombre ‹ pairement impair ›, divisible par trois et par deux en même temps, cette valeur permet de loger deux *colores* de 18 notes dans trois *taleae* de 12 valeurs.

<table>
<tr><td colspan="2">Triplum 33</td><td colspan="2">33</td><td colspan="2">33</td></tr>
<tr><td>Talea 1</td><td>12</td><td>Talea 2</td><td>12</td><td>Talea 3</td><td>12</td></tr>
<tr><td colspan="3">Color 1 18 notes</td><td colspan="3">Color 2 18 notes</td></tr>
</table>

Guillaume de Machaut, ‹ De Bon Espoir/Puis que la douce rousée/Speravi ›. Tenor. Prima pars.

Dans la partie aigue, siège de Bon Amour, la valeur christologique de 33 brèves parfaites, soit 99 brèves en trois *taleae*, ajoute comme une glose supplémentaire aux 12 valeurs rythmiques de chaque *talea* du ténor ‹ In te Domine speravi ›. Quant à la proportion établie par les deux *colores* avec les trois *taleae*, elle n'est pas sans rappeler un procédé à l'ordre du jour dans le quotidien de chaque écolier de la faculté des arts. Il en va de la durée comme de la corde sonore tendue sur un monocorde, segmentée par deux harmoniques de temps : 36 unités, divisées en deux (2 x 18) et en trois parties (3 x 12). En traduisant ces valeurs en intervalles, la section 18 produit l'octave (36 : 18) et les deux autres, deux quintes à l'octave l'une de l'autre (36 : 24 et 36 : 12). Enfin, 36 est le carré de 6, nombre qualifié de ‹ nuptial › car issu de la copulation entre le premier nombre féminin 2 et le premier impair 3.

On dispose à présent de tous les éléments nécessaires pour extraire la signification allégorique de l'œvre : tiraillée entre les deux Vénus par Amour et Ardent Désir comme l'attelage de l'âme dans le Phèdre de Platon, l'âme du motet retrouve la paix grâce l'irruption dans son ‹ corps › du tenor ‹ In te Domine speravi ›, une mélodie reçue du ciel mesurée par la mathématique transcendante du premier nombre nuptial, image de l'Amour.

Un autre moyen de soustraire la signification à l'oreille consistait à confier la forme à la logique spatiale du parchemin, comme dans ‹ Garrit Gallus – In nova fert animus flendo dolorose – Neuma › de Philippe de Vitry,[9] où les valeurs rythmiques de chaque *talea* se disposent en miroir autour d'un axe de symétrie central, parlant à la vue plutôt qu'à l'oreille. Enfin, on pouvait aussi laisser la forme en puissance sans l'écrire, pour confier sa réalisation au chanteur, moyennant le décryptage d'un avertissement verbal (*canon*) fourni en exergue avec le texte. Il en va ainsi du célèbre rondeau de Guillaume de Machaut ‹ Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin › : une pièce à trois voix dont seule la moitié est notée, le *triplum* et la moitié du *contratenor*. C'est au texte du rondeau qu'il appartient de fournir les indications nécessaires à ce que la forme idéale enfermée en puissance dans le royaume des archétypes puisse se manifester dans le devenir physique de la durée. Alors que le *triplum* chante la mélodie à l'endroit, celle-ci revient en palindrome sur elle-même dans le *duplum* ; tandis que le *contratenor* marche à rebours après avoir atteint le milieu du rondeau. Ainsi le commencement de l'œuvre répond à sa fin, tel l'*alpha* et l'*omega* d'un cercle harmonique idéal, comme l'âme de l'univers dans le ‹ Timée › de Platon – sans oublier Apc 22,13 : *Ego sum Alpha et Omega, principium et finis, dicit Dominus*. Baude Cordier a passé de la métaphore à la lettre dans un autre rondeau célèbre, conservé dans le Manuscrit de Chantilly :« Tout par compas je suis composé ».[10]

On ne saurait trouver d'exemples plus éloquents de la formule typique du pythagorisme diffusée par l'école. Dans ‹ De Bon Espoir ›, toute tentative de déceler le retour périodique de la mélodie, déformée au milieu de la deuxième *talea*, – enfouie, qui plus est, sous le couvert des autres textes différents – dépasserait les compétences de l'oreille la plus exercée. Le compositeur a dilaté les durées établies par le ténor et par le *triplum* à un tel degré que leur qualité arithmétique demeure inaccessible à la moins myope parmi les oreilles ; comme si la seule vraie Harmonie ne pouvait que subsister dans sa dimension métaphysique, divine et angélique.

I. La Renaissance

Ces partis pris ont été l'expression typique d'un idéalisme extrême consistant à placer la *raison* mathématique de l'œuvre au-dessus des sens. Mais en même temps ce parti pris était très ambigu. On sait que pour représenter l'enracinement progressif des Idées dans le devenir indéterminé de la matière, les commentateurs du ‹ Timée › ont imaginé une figure en forme de *lambda*, simple au sommet et ouverte sur l'infini à l'autre extrémité. Habité par toute une hiérarchie de nombres de plus en plus abstraits – ‹ sonores ›, ‹ sensati ›, ‹ judiciales ›, nombres idéaux –, l'espace intermédiaire est continu et s'agissant de statuer sur la participation du sensible, le pythagorisme a

9 Fonds français 146, Roman de Fauvel, vers 1317, Bibliothèque Nationale, Paris, fol. 48.
10 Codex Chantilly, MS 564, vers 1350–1400, Musée Condé, Chantilly, fol. 564.

été une philosophie à géométrie variable. Au XVIe siècle, miné par ses contradictions internes, il traversera une série de crises entraînant des modifications substantielles au niveau de l'écriture. Ses ennemis comme ses adeptes s'aperçurent que les noces de Mathématique et de Musique n'étaient en réalité qu'un mariage de raison, destiné tôt ou tard à se solder par un divorce. La même philosophie du nombre pouvait encourager tour à tour une beauté intelligible non incarnée, un accord entre l'Idée et le phénomène dans un mixte ‹ psychosomatique › de raison et sensation ; ou encore, capitulation, revendiquer comme Jules César Scaliger, l'existence d'une beauté sensible sans rapport avec les mathématiques.[11] On pouvait invoquer une harmonie intelligible pure, qui pouvait ou non se servir des sens comme véhicule et dédaigner son épiphanie à l'instar de Palladio, qui n'hésitait pas à modifier les proportions harmoniques de ses édifices et à fausser tous les calculs *in situ* lorsque les contingences pratiques ne permettaient pas la réalisation de son programme pythagoricien.

L'idée de Boèce de placer les doctrines sur l'*ethos* des modes sous la juridiction des mathématiques musicales, dans la *musica humana*, n'était pas moins ambiguë : d'un côté la doctrine de la consonance stipulait l'hégémonie de l'arithmétique par rapport au jugement de l'oreille, tandis que de l'autre, l'affect d'un intervalle était tout simplement coextensif avec sa forme mathématique. Dans l'art, la forme mathématique pouvait tour à tour imposer un frein inhibiteur à l'émotion, exercer une action causale sur la crase des humeurs, ou encore, comme dans la magie blanche, assumer la fonction d'un miroir intermédiaire des énergies célestes. Les images sonores édifiées sur les textes liturgiques pouvaient soit s'adresser à l'intellect des anges, soit à l'oreille ‹ impure › de l'auditeur ; ou encore, le compositeur pouvait concevoir une osmose entre le signe et son modèle, ce qui pouvait conduire à une sorte de ‹ cratylisme › musical propre à transformer la figure en une hypotypose chargée de vertus efficaces, comme dans la magie blanche.

Enfin, et ce fut le parti pris du plus grand nombre, on pouvait admettre un accord entre l'Idée et le phénomène. Considérées par l'école comme dissonantes du fait de leur complexité mathématique, les tierces (81 : 64) et les sixtes (27 : 16) avaient été rejetées de l'*hortus conclusus* de la consonance, mais dès le début du XVe siècle elles avaient été reçues, à la barbe des mathématiciens, dans le contrepoint anglais et franco-flamand en vertu de leur charme. Pour régulariser à tout prix leur statut, Zarlino déplaça d'office la limite de la consonance du quatrième partiel fixé par la tradition pythagorique à la ‹ raison sextuple ›. Ainsi les Istitutioni Harmoniche maintenaient d'un côté l'antériorité traditionnelle de l'arithmétique qualitative, et de l'autre faisaient coïncider la notion arithmétique de la consonance avec le jugement de l'oreille.

Dès que Ficin remit à jour les Idées antiques sur l'inspiration et le génie mélancolique, les académies auraient opposé le poète conduit par la méthode au *vates* doté par le ciel de pouvoirs cognitifs surnaturels et procédant par *agitazione di mente*. A

---

11 Sur cette discussion cf. Klein, Robert, La forme et l'Intelligible, Paris 1970, pp. 154–158.

la fin du XVIe siècle nombreux furent les auteurs qui finirent par reconnaître dans les mathématiques musicales le meilleur moyen de réduire l'esprit en esclavage.

Il s'agit de l'un des points plus sensibles de toute la théorie de l'art de la Renaissance. Sur le plan philosophique, il s'agit de savoir si la beauté est une quantité ou une grâce ; si le nombre est sa cause directe ou un simple miroir symbolique de ses archétypes. Et du côté de la pratique musicale, il fallut statuer sur la continuité du chemin parcouru par le sens entre l'âme et le corps du contrepoint.

II. Ficin

En disposant de l'espace suffisant on pourrait adresser ces questions à tous les grands auteurs du XVIe siècle, mais en lieu et place, on se contentera du plus représentatif : Ficin, philosophe, mathématicien de l'harmonie et instrumentiste. Sur toutes ces questions il existe un article fondateur qui n'a pas fait une seule ride, signé il y a une cinquantaine d'années par Robert Klein.[12] Malheureusement ce dernier borna ses investigations à son univers, habité per les arts figuratifs et leur théorie. Ficin aurait accordé au nombre mathématique la valeur purement fonctionnelle d'un piège pour la grâce et les auteurs qui l'ont suivi auraient placé la beauté dans une dimension supra-rationelle incommensurable par rapport à la proportion. Faute d'un frein inhibiteur, la trajectoire des mathématiques artistiques aurait décliné, avec Bruno, en une théorie des affects comme charme sympathique et communication d'énergies supra-rationnelles :

> Les auteurs magiciens ont généralement, avec une logique qui n'était pas toujours consciente, pris le parti de réduire la beauté mathématique ou autrement « ordonnée » au rang d'une « préparation », d'un piège pour la grâce. Ficin l'a dit dans un passage connu du *Convito*. Corneille Agrippa explique la supériorité du chant sur la musique instrumentale par celle de l'expression sur le nombre seul, et y reconnaît l'intervention de ce facteur mi-spirituel, mi-corporel qu'est l'imagination.[13]

A preuve un passage du ‹ De Occulta Philosophia › recopié sans guillemets de Ficin. La fracture marquée par ce dernier aurait introduit une fissure supplémentaire dans celle du rapport classique entre le sensible et l'Idée, fragilisée par les contradictions internes du pythagorisme ‹ classique › des ateliers, comme celui d'Alberti.[14] Avec la ‹ crise maniériste › ce système devait s'écrouler. La « dissymétrie des arts n'était pas justifiable » et on tenta de l'abolir, ce qui conduisit, d'un côté, à une tendance à « maintenir le pythagorisme dans les limites du sensible » et, de l'autre, à une surestimation théorique du nombre intelligible. À la fin du XVIe siècle, la crise du pythagorisme aurait rendu caduques les freins numériques imposés à l'émotion, ce qui

12 Klein (note 11), p. 158.
13 Ibid., p. 162.
14 Ibid., pp. 154–156.

aurait entraîné la dérive de l'esthétique mathématique dans une psychologie différentielle des affects comme communication et charme sympathique. Coïncidant avec la « fin de l'humanisme », « elle consistait à nier la séparation de la forme et du sens et à enlever au sens son caractère purement intellectuel. » En conférant au nombre la valeur d'une préparation, la magie sympathique de Ficin aurait « cautionné quelques-unes des thèses nouvelles ».[15]

Le seul point faible de cette interprétation, par ailleurs très perspicace, réside dans l'opposition tranchée établie entre l'affect et le nombre. Dans le passage du ‹ De Occulta Philosophia ›[16] isolé pour prouver leur prétendu divorce on chercherait en vain non seulement les traces d'une récurrence du mot « nombre », mais aussi celle d'une « supériorité du chant sur la musique instrumentale par celle de l'expression sur le nombre seul. »[17] La source d'Agrippa est un passage transcrit *ad litteram* de l'épître ‹ De Musica › de Ficin à l'ami Canigiani, dans lequel aucune distinction n'est faite entre le chant et le son (*cantus sonusque*). Dans ce passage il est bien question d'une hiérarchie, celle qui subordonne la signification fantastique[18] du son, indéterminée du point de vue sémantique, à celle du texte chanté, qui dit la raison. Mais il s'agit de deux registres également tributaires d'un même formalisme mathématique.

Enfin tout se passe comme si l'affect était une ‹ matière › psychique continue, incompatible avec sa mesure, disciplinée par les freins inhibiteurs du nombre. Si bien que la dérive « fin de siècle » de l'esthétique dans une « communication sympathique des affects », n'aurait pas eu d'autre choix que de surgir des cendres du pythagorisme.

---

15 Klein (note 11), p. 153.

16 *Cantus quam instrumentalis sonus plus potest, quatenus per harmonicum concentum, ex mentis conceptu, ac imperioso phantasieae cordisque affectu proficiens, simulque cum aere fracto ac temperato, aerium audientis spiritum, qui animae atque corporis vinculum est, motu facile penetrans, affectum animumque canentis secum transferens, audientis affectum movet affectu, phantasiam afficit phantasia, animum animo, pulsatque cor, et usque ad penetralia mentis ingreditur, sensim quoque mores infundit ; movet praeterea membra atque sistit, corporisque humores.* Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, De occulta Philosophia, t. 2, éd. par Perrone Compagni, Vittoria (Studies in the history of Christian thought), Leiden/New York 1992, p. 324.

17 *Neque mirum id quidem : nam cum cantus sonusque ex cogitatione mentis et impetu phantasie cordisque affectu proiniscatur atque una cum aere fracto et temperato aereum audientis spiritum pulset, qui anime corporisque nodus est, facile phantasiam movet afinitque cor et intima mentis penetralia penetrat, corporis quoque humores et membra sistit et movet.* Ficin, Marsile, De musica, dans : Marsilii Ficini Florentini, insignis philosophi Platonici, medici, atque theologi clarissimi. Opera & quae hactenus extitere & quae in lucem nunc primum prodiere omnia, omnium artium & scientiarum, maiorumque facultatum multipharia cognitione refertissima. In duos Tomos digesta, t. 1, Basel 1561, p. 680.

18 Il est question de cette hiérarchie, qui reproduit celle des sens intérieurs, dans la même lettre. Dès la fin du xve siècle la correspondance établie entre la fantaisie et la musique pure a justifié l'emploi du mot ‹ fantasia › pour la désignation de toutes forme de musique sans paroles, dans les fantaisies instrumentales, dont la signification fantastique reproduit le langage non verbal de la faculté du même nom.

Cependant on aurait quelque peine à reconnaître dans le nombre ficinien une dimension antagoniste de l'affect. Partie intégrante de l'*aer factus ac temperatus* véhiculé par le *spiritus* enferme les proportions de la quarte, de la quinte et de l'octave.[19] Dans les définitions de la consonance comme *numerus ad sonum relatus*, le caractère de l'intervalle n'est pas moins concerné par la matière du son que par sa forme mathématique. Quant à la prétendue crise du pythagorisme, il en va de la musique spéculative comme de l'âme du divin Pythagore : elle renaîtra opiniâtrement de ses prétendues ‹ cendres › à intervalles réguliers, tel le Phoenix, de Zarlino à Rameau, en passant par les jésuites, qui ont tout essayé pour soumettre à nouveau le savoir à l'*auctoritas* des disciplines libérales. Quant au ‹ Commentaire au Banquet ›, dans le ‹ Convito ›, Ficin a certes dissocié les catégories de l'Amour et de la Proportion, accordant au nombre la fonction subordonnée d'une simple ‹ préparation ›. Le cœur du propos est bien une incitation adressée aux amants à étancher leur soif de Beauté « ailleurs que dans le fleuve de la matière ou dans les ruisseaux de la quantité ».[20] Mais Ficin n'étanche pas moins la sienne dans d'autres sources, qu'il laisse courir en parallèle sans trop se soucier de leur étanchéité. Dans le ‹ Commentaire au Banquet ›, l'impureté « du torrent de la quantité » n'empêche pas le médecin Eryximaque de proclamer que l'harmonie est l'Amour qu'une note fait à l'autre dans les intervalles consonants :

> On observe la même chose en musique dont les artisans recherchent quels sont les nombres qui aiment plus ou moins tels ou tels nombres. Entre un et deux, entre un et sept, ils trouvent un amour quasi nul. En revanche entre un, trois, quatre, cinq, six, ils trouvent un amour beaucoup plus ardent et le plus ardent entre un et huit.[21]

La tentative de Ficin de dissimuler la réalité rationnelle des rapports des notes derrière celle de leur valeur ordinale (1, 2, 3, 4, 5…) dans l'échelle diatonique n'atteint pas son but, car l'Amour qu'une note fait à une autre suit au comma près la qualité de leur proportion,[22] et leur entente conjugale épouse exactement les principes exposés dans les autres textes mathématiques – le ‹ De numero Fatali ›, le ‹ Commentaire

---

19 Ficin, Marsile, In Timaeum Commentarium, dans : Opera omnia (note 17), t. 2, Basel 1576, chap. 18, p. 1454. Cf. L'Epistula de Rationibus musicae, éd. par Sancipriano, Mario et Kristeller, Paul Oskar (Supplementum Ficinianum), Firenze 1973, pp. 53–54.

20 Ficin, Marsile, Commentaire sur le banquet de Platon. De l'Amour, éd. par Laurens, Pierre, Paris 2002, V, chap. 3, p. 96.

21 Ibid., III, chap. 3, p. 59 : *Cuius artifices qui numeri, quos numeros aut magis aut minus diligant investigant. Hi inter unum ac duo atque unum et septem minimum amorem inveniunt. Inter unum vero, tria quatuor, quinque sex amorem vehementiorem repriunt. Inter unum et octo vehementissimum.*

22 La formule ‹ un et deux ›, ‹ un et sept › renvoie aux dissonances de seconde et de septième. ‹ Un et trois ›, ‹ un et quatre ›, ‹ un et cinq ›, ‹ un et six ›, désignent respectivement, les consonances de tierce majeure, de quarte, de quinte et de sixte. En effet, Ficin désigne ici par les valeurs ordinales 1, 2, 3, 4, 5, 6 des intervalles qui, en réalité, en termes de longueurs de cordes, répondent aux rapports 9 : 8 (le ton majeur ‹ 1 et 2 ›) ; 4 : 3 (la quarte ‹ 1 et 4 ›) ; 3 : 2 (la quinte ‹ 1 et 5 ›) ; 5 : 3 (la sixte majeure ‹ 6 et 1 ›).

au Timée ›, l'‹ Epistula de Rationibus Musicae ›.[23] Autrement dit, il existe plusieurs strates de nombres et ceux dont il s'agit ici appartiennent au genre des nombres sonores et *sensati*, décrits par S. Augustin, que Ficin cite à ce propos dans la ‹ Théologie Platonicienne ›.

Quant à la transitivité des formes, la position de Ficin n'est pas moins claire. Qu'il s'agisse de l'Amour, de la magie sympathique ou des voyages de l'imagination, la communication de deux extrêmes disjoints est toujours du ressort d'une harmonie, *copula mundi*, établie par un élément médiateur, le nombre ou le *spiritus*. Ce fut dans les métaphores ‹ biologiques › convoquées par Ficin pour rendre compte du métabolisme de l'âme du monde que cette idée atteint sa définition plus éloquente. Ces métaphores avaient accompagné la trajectoire du pythagorisme depuis ses origines présocratiques et Ficin, *medicus mediceus*, ne les a pas perdues de vue. Aristote avait été formel sur le double rôle du nombre, de substance du monde et de cause efficiente de toutes ses transformations – *pathe te kai hexeis.*[24] Il n'y avait qu'un seul domaine dans le ciel sublunaire où cette synergie était en acte : le vivant. Dans le dessein de réduire le monde à un animal vivant, les pythagoriciens avaient substitué les éléments physiques aux ‹ éléments du nombre ›, la mesure au mesuré, la forme à la matière, avec pour résultat de fantastiques images entraînées par la nécessité de prêter toutes les propriétés des corps physiques au nombre ‹ mathématique ›. A commencer par le sexe. C'est ainsi que l'Impair s'accoupla au Pair dans l'embryon Pair-Impair[25] qui donna naissance au monde par génération harmonique. L'Amour-Harmonie accoupla ensuite les deux sexes dans les nombres nuptiaux, issus de l'union de deux nombres consécutifs – dont 6 = 3 x 2 –, avant qu'ils recommencent leur multiplication dans les générations suivantes. Ficin savait parfaitement que cette mathématique sexuée avait inspiré les doctrines du ‹ Banquet › de Platon sur l'Amour, et il en avait tiré parti amplement dans son commentaire sur le ‹ Nombre fatal › du Huitième livre de la ‹ République ›, 546A.

Les Pères de l'Église avaient une expérience suffisante des mystères pour savoir que la communication des formes avec l'au-delà par le truchement de l'harmonie universelle avait encouragé la prolifération des pratiques diaboliques. Pour l'éviter, ils avaient mis tous leurs soins à débrancher les ‹ câbles › qui auraient pu rétablir ces redoutables connections. *Medicus mediceus*, Ficin s'empressa de les connecter

---

23 Ici la consonance est directement proportionnelle à la simplicité du rapport générateur : 2 : 1 pour l'octave, 3 : 2 pour la quinte, 4 : 3 pour la quarte, 5 : 4 pour la tierce, 9 : 8 pour la seconde, 15 : 8 pour la septième. L'exposé le plus technique à ce sujet figure dans l' ‹ Epistula de Rationibus musicae ›, Sancipriano/Kristeller (note 19), p. 55.

24 Aristote, Métaphysique A, 986a.

25 Sur le nombre 5 comme modèle de l'amour cf. Plutarque, De E Apud Delphos/Sur l'E de Delphes, éd. par Flacelière, Robert, Paris 1941, 388a–c. La sexualité des nombres est à l'honneur dans le ‹ De Numero fatali ›. Ficin, Marsile, De Numero Fatali, dans : Nuptial Arithmetic. Marsilio Ficino's Commentary on the Fatal Number in Book VIII of Plato's ‹ Republic ›, éd. par Allen, Michael J.B., Berkely/Los Angeles/New York 1994, pp. 187 et 212.

à nouveau, adoptant la position d'un médecin à l'égard d'un vaste système cardio-vasculaire :

> Nous sommes donc reliés comme par trois câbles à toute la machine, l'intellect à l'intellect, la nature à la nature, les idoles aux idoles, tout comme dans la matrice l'embryon est attaché par des ligaments à tout le corps maternel, et par suite perçoit par l'intermédiaire de son âme, de son corps et de son esprit, les passions de l'âme, du corps et de l'esprit de la mère.[26]

L'univers est alors un immense animal pensant, gouverné par la communication de tous ses membres.[27] Toutes ses parties résonnent par sympathie comme les organes d'un même corps reliés par le *spiritus*, mi-pensée/mi-vapeur, dans lequel Ficin n'a pas manqué de trouver les puissances « de la quinte, de la quarte et de l'octave ».[28]

Et il en va de même de l'esprit reliant l'imagination du musicien à son œuvre à travers son corps. Interrogé par l'ami Canigiani sur les raisons de mêler si souvent les études musicales à celles de la médecine, il répond qu'il existe dans l'âme une Harmonie qui « prolonge ses trames dans tous les membres du corps, musique que les orateurs, les poètes, les peintres, les sculpteurs, les architectes, imitent dans leurs œuvres ».[29]

La musique de l'âme s'exprime dans le corps et dans tout ce qu'il fait. Et son extension somatique suit encore une fois un paradigme biologique : il en va de la création artistique comme de l'expérience de cette mère, chez Empédocle, dont l'imagination accoucha d'un enfant reproduisant les traits de la statue dont elle était tombée amoureuse. De là à décrire la polyphonie comme un animal vivant, miroir de l'âme et du corps, il n'y avait qu'un pas que Ficin n'a pas hésité à franchir. Dans un passage connu du ‹ De vita › le contrepoint[30] est un « animal aérien » doté d'un affect, d'une âme rationnelle, d'un corps aérien, d'une respiration et d'une température.[31] Et

---

26 *Ergo iis quasi tribus rudentibus toti machinae colligamur, mente mentibus, idolo idolis, natura naturis, non aliter ac foetus in alvo toti torpori materno per continuata ligamenta connectitur ; unde et animae maternae et corporis et spiritus materni ipse quoque per animam suam, corpus et spiritum percipit passiones.* Ficin, Théologie Platonicienne. De l'immortalité des âmes, éd. par Marcel, Raymond (Les classiques de l'Humanisme), t. XIII, 2, Paris 1964–1970, p. 209.

27 Ficin (note 20), VI, 10, p. 166.

28 Sancipriano/Kristeller (note 19), p. 54. « Les Platoniciens attribuent à l'organe des perceptions auditives un degré pour la terre, un degré et un tiers pour l'eau, un et demi pour le feu, et deux pour l'air. D'où la proportion *sesquialtera* [sc. la quinte 3 : 2], *sequitertia* [la quarte 4 : 3] et *dupla* [l'octave 2 : 1]. »

29 Ficin (note 17), p. 651.

30 Nous traduisons ainsi ce terme, tout en sachant qu'il pourrait renvoyer à la monodie. Cependant, dans le ‹ Commentaire au Timée › (Ficin [note 19], p. 1455), Ficin a associé quatre éléments et quatre humeurs à quatre tessitures distinctes, suivant une logique « discrète » qui cadrerait assez mal avec la continuité du dessin d'une mélodique unique dans le registre ; sans compter qu'au temps de Ficin l'avènement de la monodie accompagnée qui s'imposera avec la naissance de l'opéra au siècle suivant, est encore musique d'avenir.

31 *Iam vero materia ipsa concentus purior est admodum coeloque similior quam materia medicinae : est enim aer etiam hic quidem calens, sive tepens, spirans adhuc et quodammodo*

un passage tout aussi instructif du ‹ Commentaire au Timée › permettait même d'identifier la nature de ses quatre humeurs en fonction de la température variable de ses quatre voix : la lenteur catatonique des vibrations de la basse répond à l'inertie, froide et sèche, de l'humeur noire ;[32] chaud et sec, l'aigu répond à la colère, les deux voix intermédiaires, l'alto et le ténor, au sang et à la pituite.[33]

Ficin maîtrisait assez la théorie harmonique antique et moderne pour ramener ces métaphores au pied de la lettre.[34] Il connaissait assez la langue d'Homère pour savoir que la racine *melos* désignait les « parties anatomiques » des animaux – car la mélodie est un corps. Dans un passage conservé par le Pseudo-Plutarque[35], Aristote avait même qualifié de « corps de l'harmonie » l'articulation des tétracordes dans l'ossature mathématique du mode dorien 12 : 9 : 8 : 6. Ainsi dans ‹ De Vita ›, III, 21, *artus* et *articulis*, peuvent renvoyer aux ‹ membres › du système harmonique, à savoir les quartes et les quintes articulées dans les cordes essentielles des octaves modales. D'après la théorie de l'époque, leurs points d'articulation coïncident avec les moyennes arithmétiques et harmoniques qui ont servi à segmenter les octaves modales ; et on sait également que ces points marquent des nombres plus ou moins concordants sur lequel les compositeurs placent les cadences régulières ou irrégulières destinées à traduire la ponctuation et l'affect décrit dans le texte.

En effet le célèbre passage des ‹ Confessions › de S. Augustin sur le rapport de l'auditeur au pouvoir manipulateur de la musique autorisait à relier le texte chanté des psaumes à l'âme rationnelle, siège du discours, et son vêtement sonore à l'âme

---

vivens, suis quibusdam articulis artubusque compositus, sicut animal, nec solum motus ferens affectum praeferens, verum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam aerium et rationale quodammodo dici possit. Ficin, Marsile, De Vita Coelitus Comparanda, dans : Opera omnia (note 17), De Triplici Vita, III, chap. 21, p. 563.

32 D'où le recours à la multiplication des basses dans les déplorations funèbres de la Renaissance.

33 *Quemadmodum medici peritissimi certos invicem succos certa quadam ratione commiscent per quam in unam novamque formam plures atque diversae materiae coeant, et ultra vim elementalem virtutem quoque coelestem mirifice nanciscantur, quod in Mithridatis confectione et Andromachi Theriaca est manifestum: similter artificiosissimi Musici gravissimas voces quasi materias frigidas, voces item acutissimas quasi calidas, rursus mediocriter graves ut humidas mediocriter, et acutas ut siccas, tanta ratione contemperant, ut unam quaedam forma fiat ex pluribus, quae ultra vocalem virtutem consequatur insuper et coelestem.* Ficin (note 19), p. 1455.

34 L'information rejoint l'âme de l'auditeur à travers le spiritus, le vecteur des images perçues par les sens. La mélodie communique sa forme à l'*aer inclusus* présent dans l'oreille; pénétrée à l'intérieur, elle franchit porte après porte les sens intérieurs : *sensus communis, imaginatio/phantasia, memoria*. Nœud intermédiaire entre l'âme et le corps, le spiritus est comme la moyenne harmonique reliant les deux extrêmes d'une octave. Il contient les puissances de la quarte, de la quinte, de l'octave et de toutes les dissonances. C'est pourquoi il vibre de manière changeante entraînant la «révolution » des images dans la fantaisie dans ses transformations qualitatives, Ficin (note 25), IX, chap. 5, p. 31.

35 Plutarque, De la Musique, éd. Lasserre, François (Bibliotheca Helvetica Romana 1), Olten/Lausanne 1954, chap. 23, pp. 1139b–1140b [= Arist. fr. 47 Rose].

imaginative, dimension ‹ fantastique › et non verbale, analogue au son. Plutarque avait déjà enseigné que les Idées se transforment en images dans ‹ l'espace › de la fantaisie et Ficin avait fait un pas de plus en décrivant celle-ci comme un ‹ corps subtil › entourant l'Idée, comme l'air d'un motet revêt le texte chanté d'un corps sonore. Dès lors le texte est la raison du contrepoint ; le son qui l'enrobe est son âme imaginative ; la sentence est l'âme de la devise et son image est son corps. Il n'avait qu'à conduire la similitude à ses dernières conséquences pour avoir une explication élégante des procédés herméneutiques des textes musicaux mis en œuvre dans ces mêmes années par les compositeurs franco-flamands, et ensuite par leurs émules madrigalistes dans l'*expressio textus.* A l'image de la fantaisie qui altère les mesures du tempérament en déformant le visage et le corps sous l'emprise des émotions, il était légitime de conclure que le texte s'exprime dans le son à travers les nombres et les proportions en déformant le corps du contrepoint en fonction du texte chanté, en vue de transformer à son tour l'imagination de l'auditeur.

On se saurait trouver une réponse plus éloquente aux questions soulevées dans l'exorde de ce papier sur les rapports de l'intelligible et du sensible. La polyphonie (*concentus*)[36] imaginée par Ficin combine une forme à une mathématique engagée dans une matière sonore ; elle soude de la manière la plus solide que jamais la proportion et le sens dans un rapport de communication psychosomatique analogue à celui qui conduit le tempérament à s'exprimer dans les traits somatiques de l'individu. Ficin a certes accordé aux images la valeur purement instrumentale d'un miroir du ciel, mais il n'a jamais dit que la cloison entre l'art et l'invisible était étanche ; il a enseigné que l'épiphanie des vertus célestes dans les symboles passait par une série de causes intermédiaires ininterrompues. Les catégories que la culture médiévale avait séparées, arts libéraux et arts appliqués, raison et sensation, finirent par converger dans l'activité d'un même musicien, *musicus perfectus*. Ficin l'a souligné dès l'exorde même de son ‹ Epistula de Rationibus musicae ›.[37] Et ce même processus de convergence finit par

---

36 Nous traduisons ainsi ce terme, tout en sachant qu'il pourrait désigner une mélodie unique. La seule différence est la présence simultanée de plusieurs mélodies dans la polyphonie, mais dans un cas comme dans l'autre *concentus* renvoie à l'harmonie au sens antique du terme, comme mixtion (*krasis*) d'éléments antagonistes. Aussi bien la mélodie que la polyphonie ne font que prolonger dans la durée l'harmonie des cordes essentielles articulées dans les modes, comme le prouve la définition de Zarlino de la mélodie comme *harmonia successiva*. En outre, dans le ‹ Commentaire au Timée ›, Ficin a associé les quatre registres du *concentus* aux quatre éléments et au quatre humeurs. Au vu des frontières mouvantes séparant les tessitures vocales dans la monodie, il est vraisemblable qu'il ait songé à la polyphonie, dont la pratique combine des parties vocales séparées, concevables en termes d'éléments. Le langage technique d'alors ne connaît pas d'autres termes que *concentus* pour la polyphonie.

37 *Veram Plato musicam nihil esse aliud quam animi consonantiam arbitratur tum naturalem qua vires animi viribus tum / acquisitam. Qua motus eiusdem motibus consonant. Huius autem imaginem eam esse musicam, quae voces et sonos ad mulcendas aures modulatur.* [...] *Pythagoras eum dumtaxat absolutum musicum qui utramque consecutus esset appellare solebat, idque tum ipse tum sui et verbis et opera comprobarunt.* Sancipriano/Kristeller (note 19), p. 53.

se répercuter sur le rapport du sens et de la forme. Entre le XIVe et le XVIe siècle la trajectoire des mathématiques musicales aura été un passage de l'abstrait au concret. Au cours du *Cinquecento* l'harmonie à grande échelle des motets isorythmiques du xive siècle disparut progressivement, éclipsée par une théorie des proportions réduite à ses seules manifestations sonores. La Renaissance ne conservera que le rationnel perçu à travers le sensible, à savoir l'ossature des nombres ‹ sonores › engagés dans la matière du corps articulaire décrit par Ficin. Les théoriciens demanderont aux mathématiques de mesurer la valeur affective des intervalles, d'articuler les membres et les éléments de la grammaire musicale afin de les opposer de manière plus ou moins tranchée dans le corps de la composition à l'imitation des excès et des défauts entrainés par les humeurs sous l'effet des passions. Zarlino l'a écrit dans un chapitre des ‹ Istitutioni Harmoniche › où l'*affetto* des modes se trouve tout simplement confondu avec la proportion des qualités secondaires en conflit dans les humeurs.[38] Les formes symboliques auront migré des espaces éthérés des Idées platoniciennes dans l'anatomie d'un ‹ animal › polyphonique *vivant*, livré à toutes les émotions, du lyrisme amoureux au *pathos* violent et désarticulé des madrigaux ‹ fin de siècle ›, en passant par toutes les nuances de l'humeur noire.

Un exemple éloquent d'application de ces principes figure dans un passage remarquable des ‹ Psaumes pénitentiels › de Roland de Lassus. En guise de corrélatif musical du procédé de l'*inventio*, les polyphonistes du XVIe siècle avaient développé la technique du *soggetto cavato*, consistant à ‹ extraire › le sujet du texte chanté à partir de l'assonance de ses voyelles avec celle des notes de l'hexacorde (*ut ré mi fa sol la*). Appliquée aux quatre syllabes de l'*incipit laboravi* – « j'ai souffert » – du premier Psaume 1,14, cette technique produit la formule mélodique du tétracorde phrygien descendant *la sol fa mi*, universellement reconnue comme la signature musicale de la mélancolie. On imagine la stupeur de Lassus face à ce prodige herméneutique, qui aurait certainement fait le bonheur d'Hugues de Saint-Victor, car il confirmait par un exemple tangible son intuition de l'Écriture comme une caisse de résonance aux harmoniques insoupçonnables. Comme par miracle, un procédé combinatoire on ne peut plus arbitraire avait fini par révéler une formule musicale dont l'*ethos* à l'encre noire confirmait la signification exprimée dans le texte. Ficin, qui a décrit la « noix comme la signature du cerveau », aurait certainement reconnu dans ce prodigieux symbole une preuve de plus de la connexion de deux déclinaisons physiques d'un même archétype dans l'*anima mundi*.

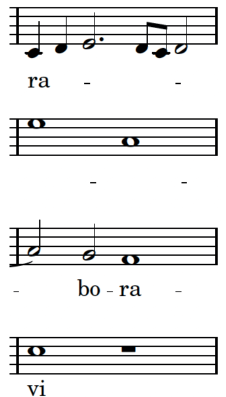
38 Zarlino, Gioseffo, Le Istitutioni harmoniche, Venezia 1558, II, 8, p. 74.



Orlando di Lasso, Die sieben Bußpsalmen. Nr. 1, Psalm 6 Domine Ne in furore, Stuttgart 1979, 40.499/1, éd. par Schulze, Stefan, Nr. 4, p. 16, https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Domine_ne_in_furore_Orlando_di_Lasso.

Mais à la différence des autres formes examinées jusqu'ici, ce merveilleux symbole se distingue par son extraordinaire charge émotionnelle, entraînée par l'hypertrophie des figures du pathétique condensées dans un espace restreint. Dans l'*incipit*, la répétition litanique de sept énoncés du mot *laboravi* sur le même tétracorde phrygien descendant traduit comme une douleur sans fin. De nombreuses hypothèses ont été évoquées à propos de l'origine de l'image mortifère dont cette formule a été entourée dans le corpus polyphonique de son temps. Suivant l'une d'entre elles, elle aurait été diffusée par sa récurrence, en signe de deuil, dans le canon initial, issu du ‹ Pie Jesu › du ‹ Dies irae ›, de la déploration funèbre ‹ Proh Dolor › sur la mort de Maximilien d'Autriche. Mais il s'agit d'un exemple isolé, auquel on ne saurait créditer la diffusion de cette figure. Il est certain toutefois qu'un rôle important a été joué par

la valeur modale de cette formule, issue des deux modes du groupe phrygien [*mi-ut-mi et si-mi-la-si*], très souvent regardés comme les plus lugubres parmi les tons ecclésiastiques.[39] Répertoriée sous le nom de *clausula in mi*, la formule cadentielle de ce mode se distingue des autres par la tension psychologique accrue établie parmi ses parties extrêmes par le retard de septième majeure 7–6, regardé comme très dissonant par les contemporains.



Cette tension atteint un sommet d'intensité lorsque cette formule est harmonisée à quatre voix, par trois semi-tons descendants conduisant les parties à leur terme [de l'aigu au grave : *do-si, la-sol#, et fa-mi*]. Si bien que même des auteurs aussi peu enclins que Vincenzo Galilei à réduire l'affect aux éléments de la composition ont qualifié cette formule de ‹ triste › (*mollis*). Il n'a pas été le seul. L'expérience de la musique polyphonique de ces années peut prouver que très souvent, rien qu'une citation isolée de cette cadence a suffi à traduire un mot de douleur. Dans l'exorde de cet exemple, la répétition en ostinato de *laboravi* condense dans l'espace restreint des sept premières mesures de l'*incipit* quatre formations cadentielles de ce genre, chargées de multiplier les retards de septième (marquées par des barres obliques dans l'exemple ci-dessus). Après quoi l'imitation fuguée atteint sa conclusion sur le premier temps de la huitième mesure, marquée par la cadence régulière du mode phrygien *mi*. Immédiatement après, le soprano *tacet* pour laisser apparaître une agglomération pesante des quatre parties dans la région plus grave du registre. C'est dans ce lieu que la tessiture, entrainée par l'imitation de la locution *in gemitu meo*, tombe littéralement dans les profondeurs de la région de l'ombre, que Ficin avait décrite comme l'humeur noire du contrepoint. Le conflit qui s'en suit intéresse aussi bien le registre que l'ossature modale de la composition. Il faut en effet examiner le corps de la composition pour s'apercevoir que le *fundamentum relationis* de tous les rapports mathématiques du mode n'est pas la note *mi* du groupe phrygien, mais la *finalis re* du premier mode (*dorien* pseudo-classique) ecclésiastique. Autrement, dit, telle une tumeur, un motif de tête *extra ordinem* partage l'unité du motet en deux modes reliées au reste du corps par le rapport dissonant de 9 : 8. Répertoriée dans le vocabulaire technique sous le nom de *commixtio modi,* la déviation modale qu'entraine ce procédé constitue un des artifices plus efficaces du pathétique. Ancêtre de la modulation tonale, elle est à la musique ce que la péripétie est à l'intrigue théâtrale, le lieu de la décharge des tensions dramatiques accumulées durant l'action. Pour rendre

39 Le premier mode est coiffé ainsi dans la tradition ecclésiastique (dont ‹ Aus tiefer Not › de Luther). Le second pouvait invoquer l'autorité de différents théoriciens, dont Zarlino : « Il quarto modo (mi plagal) si accomoda maravigliosamente a parole o materie lamentevoli, che contengono tristezza, overo lamentatione supplichevole. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede per movimenti contrari, cioè dall'acuto al grave con movimenti tardi. » Zarlino (note 37), IV, 21, p. 324.

encore plus violente la transition, Lassus a fait en sorte de placer le revirement de l'harmonie sur une nouvelle cadence phrygienne, placée à présent sur le *sib* (mes. 9) de la basse en correspondance de la première syllabe de *ge-mitus*. Chargée d'exprimer le gémissement exprimé dans le texte, cette note établit une relation de triton entre les deux *mi* du *quintus* et de l'alto de la cadence précédente (45 : 32), la plus violente parmi les dissonances du système diatonique. L'auteur des ‹ Problèmes › d'Aristote avait déclaré que le pathétique suppose l'anomalie, et les musiciens de la Renaissance ne l'ont pas perdu de vue. Si la polyphonie est un corps, celui de ce motet est une chimère au visage convulsé par la douleur. Et si elle est un double du tempérament, son excroissance initiale est à la musique ce que l'excès de l'humeur noire est à l'équilibre des autres qualités.

On ne saurait trouver un exemple plus éloquent pour illustrer le chemin parcouru par l'herméneutique musicale des textes sacrés entre le XIVe et le XVIe siècle. Une différence macroscopique sépare ce motet de ses antécédents isorythmiques du XIVe siècle. Sa signification symbolique n'a plus rien en commun avec la transcendance d'un macrorythme mathématique impassible, placé au-delà de la sphère de l'audible dans la suspension d'un temps métaphysique inatteignable par les sens. Dans une communication ‹ psychosomatique ›, quasi ‹ organique ›, avec l'invisible, sa ‹ raison séminale › transperce ici toutes les cloisons de l'être pour se manifester *hic et nunc*, non seulement dans la chair et le sang d'une image sonore chargée d'affect, mais également dans un double psychique de l'âme et du corps, à l'enseigne d'une perspective vitaliste très proche de l'optique diffusée par Ficin. On pourrait multiplier les exemples.

Peinture de l’invisible
Das Unsichtbare malen

Christi *saiten spil*. Zur Verwendung einer Allegorie im frauenklösterlichen mystischen Minnedialog um 1300

Barbara Fleith (Lausanne/Genève)

Zum Andenken an die Freundin Ulrike Hascher-Burger († April 2020),
Spezialistin für Musik im Frauenkloster

Der Festtag eines Heiligen wird im mittelalterlichen Frauenkloster durch eine vierundzwanzig Stunden dauernde Vergegenwärtigung seines Lebens geprägt. Bei der Vesper am Vorabend wird sein Lebensbericht vorgelesen, im Kapitel wird daran erinnert und bei Tisch noch einmal in Erinnerung gerufen. Auch die zu singenden Texte der Liturgie setzen sich aus Abschnitten aus dem Heiligenleben zusammen. Somit partizipiert die Ordensschwester eine Nacht und einen Tag lang am heiligmäßigen Leben des ‚Sanctus' oder der ‚Sancta'. In den Gesangstexten des Stundengebetes macht sich die Klosterschwester die Texte der Legendenberichte, ihre Metaphern und ihre Sprache, auch selbst zu eigen, wenn sie Zitate aus der Legende zwar in der Gemeinschaft aber dennoch als Einzelne singend und betend mehrmals wiederholt. Bisher hat sie dem Text zugehört, nun artikuliert sie ihn selbst; sie übernimmt eine Rolle im Heilsgeschehen.

Noten und Texte der am Heiligenfest zu singenden Antiphone, Responsorien und Versus sind in Antiphonarien festgehalten. Die Pergamenthandschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen, perg. 5 ist ein solches Antiphonar, das in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, eventuell um 1320 und höchstwahrscheinlich in der Frauenzisterze Wonnental bei Freiburg im Breisgau für die dortige Benutzung geschrieben wurde.[1]

Ursprünglich entbehrte die Handschrift jeder figürlichen Ausmalung, aber kurz nach ihrer Entstehung wurden neben den Text und die Noten des Nachtoffiziums der Hl. Agnes fünf historisierte Initialen und vier Randillustrationen mit Rankenwerk[2]

1 Antiphonar mit dem Corpus des Sanctorale und Notation, http://digital.blb-karlsruhe.de/id/1606608. Möglich wäre auch eine Verbindung zum Freiburger Zisterzienserinnenkloster Günterstal; dazu und zur Beschreibung der Handschrift cf. Die kleinen Provenienzen, hg. v. Schlechter, Armin und Stamm, Gerhard (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe 13), Wiesbaden 2000, S. 69. Buhlmann, Michael, Die mittelalterlichen Handschriften des Villinger Klosters St. Georgen. Handschriften in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (Vertex Alemanniae 27), St. Georgen 2007, S. 23–24.

2 Im Rankenwerk finden sich Drolerien, auf deren Verweisfunktion ich hier nicht eingehen kann. Cf. zur stilistischen Einordnung der Illustrationen und der Filigraninitialen die Ver-

eingefügt: vordergründig handelt es sich dabei um Szenen aus den Gesängen, d.h. aus dem Lebensbericht der Hl. Agnes, aber einige der gemalten Szenen führen zusätzliche Details in die Rezeptionssituation hinein und bereichern sie durch die Evokation von zeitgenössischen Frömmigkeitsformen. Die Hl. Agnes wird schon über den Text ihrer Legende als Braut Christi entworfen; die hinzugefügten Bilder lassen sie zu einem Bild der mystischen minnenden Seele werden.

In meinem Beitrag möchte ich eine dieser sieben Illustrationen zur Diskussion stellen,[3] und zwar die Darstellung der Hl. Agnes und des Organum spielenden Christus (Taf. 5). Da der Text der zu verbildlichenden Antiphon – ein Zitat aus der Legende – auf verschiedenen Sinnebenen zu lesen ist, wählte der Künstler hierfür das Bildmotiv der Allegorie vom saitenspielenden Christus.[4] Dieses Motiv war zeitgleich sowohl in

---

öffentlichungen von Beer, Ellen J. z.B.: Initial und Miniatur. Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek (Jubiläumsausstellung 1965). Einführung und Katalog, Basel 1965, S. 41. Beschrieben werden die Miniaturen auch von Raeber, Judith, Buchmalerei in Freiburg im Breisgau. Ein Zisterzienserbrevier aus dem frühen 14. Jahrhundert. Zur Geschichte des Breviers und seiner Illumination, Wiesbaden 2003, S. 128; 132–134 und Ill. 95–97.

3 In diesem Beitrag konnten wichtige Aspekte des Antiphonars nicht berücksichtigt werden, vor allem die in der Handschrift gestalteten Melodien. Bei James Borders, der im Zusammenhang mit seiner Untersuchung der Gesänge zur Feier der Jungfrauenweihe einen vergleichbaren Untersuchungsrahmen gezogen hat, liegt ein erster Schritt dazu vor, jedoch mit einer anderen Stoßrichtung: „The Agnes antiphons constituted a self-standing narrative of devotion, declaration, earthly trial, and spiritual union with Christ in heaven. Mimetic representation of these texts in the consecration ritual occurred within a deep and richly textured cultural context, which included the Divine Office, hagiographical literature, art, and Christian iconography. These strongly reinforced the narrative, as did the singing of all the texts to the same model melody, which itself was connected with virgin-martyrs.“ Borders, James, Gender, Performativity, and Allusion in Medieval Services for the Consecration of Virgins, in: The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music, hg. v. Fulcher, Jane, Oxford 2011, S. 17–38, hier 25.

4 Diese Miniatur ist in unterschiedlichen Zusammenhängen abgebildet worden: das Interesse am Tanz im Mittelalter führte Walter Salmen zu der Auseinandersetzung mit der Szene, cf. idem, Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance (Terpsichore. Tanzhistorische Studien 3), Hildesheim/Zürich/New York 1999, S. 192, Ill. 8. Seine Identifikation der Szene als Tanzszene führt er aus in seiner dem Motiv des fiedelspielenden Christus gewidmeten Studie: Idem, Jesus Christus, der himmlische Spielmann, in: Music in Art 33 (2008), S. 5–10; auch hier findet sich eine Abbildung auf S. 6. Aus Interesse an den Zisterziensern und ihrer Buchmalerei kommentierte Harald Wolter-von dem Knesebeck die Miniatur, cf. idem: Antiphonar aus dem Zisterzienserinnenkloster Wonnental, in: Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster. Begleitbuch zur Ausstellung ‚Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster‘. LVR-LandesMuseum Bonn, 29. Juni 2017 bis 28. Januar 2018, hg. v. Uelsberg, Gabriele et alii, Darmstadt 2017, S. 282, Nr. 126. Aus Interesse an der mit der Miniatur verbundenen Frömmigkeitspraxis der Nonnen besprach sie Greenspan, Karen, Antiphonar aus dem Zisterzienserinnenkloster Wonnental, in: Krone und Schleier, Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 461, Nr. 391.

bildlicher wie sprachlicher Form auf dem Bilderbogen zu ‚Christus und die minnende Seele' im Umlauf (Taf. 6); dies wird im Folgenden näher herausgearbeitet werden. Als reines Sprachbild, als sprachliche Allegorie, wurde es in der damaligen ordensinternen lateinischen und deutschsprachigen Visionsliteratur im Zusammenhang mit der mystischen *unio* eingesetzt. Durch die Verwendung des Bildmotivs im Antiphonar geschieht eine wechselseitige Anreicherung: einerseits wird die Betrachtung des Lebens der Hl. Agnes intensiviert durch Erfahrungen und Gedanken aus der um 1300 lebendigen mystischen Frömmigkeitspraxis im Frauenkloster, andererseits wird das Agnesfest genutzt, um solche Praktiken in Gang zu setzen und zu unterstützen.

Die Lebensgeschichte der spätrömischen Märtyrerin Agnes[5] wird ausführlich in einem lateinischen Legendentext aus dem 6. Jahrhundert[6] erzählt: Zur Zeit der Christenverfolgung lehnt das Mädchen das Heiratsangebot eines römischen Jünglings ab. Als man herausfindet, dass sie Christin ist, muss sie den Märtyrertod erleiden. Neben der einfachen Sprache des Berichtes finden sich in der Legende auch rhetorisch anspruchsvolle hymnische Passagen, die aus Redeschmuck wie Topoi,

---

Grundlegende Erkenntnisse zur Darstellung kamen aus der Kunstgeschichte: diese Veröffentlichungen habe ich erst für den vorliegenden Aufsatz eingesehen und festgestellt, dass viele der dortigen Ergebnisse sich mit denjenigen meiner früheren Arbeiten decken. In einem ersten Beitrag arbeitete Diskant Muir, Carolyn, St. Agnes of Rome as a Bride of Christ. A Northern European Phenomenon, c. 1450–1520, in: Simiolus. Netherlands Quaterly for the History of Art 31, 3 (2004–2005), S. 134–155, heraus, dass die Hl. Agnes in den spätmittelalterlichen *niderlanden* öfters als Braut Christi dargestellt wird; sie erhält den Ring der Vermählung von Christus, dargestellt als Kind auf dem Schoß seiner Mutter. In ihrem zweiten Beitrag bezieht sich die Autorin ausdrücklich auf die Darstellungen im Karlsruher Antiphonar und die Miniatur des fiedelspielenden Christus wird gleich dreimal abgebildet: Eadem, Love and Courtship in the Convent. St. Agnes and the Adult Christ in Two Upper Rhine Manuscripts, in: Gesta 47, 2 (2009), S. 123–145, hier Ill. 2; 14 und Tafel 3; cf. zur Auseinandersetzung mit ihren Ergebnissen weiter unten.

5 BHL 156, Acta Sanctorum, Jan. II (Antwerpen 1643), S. 351–354. Hier benutzt wurde der Text der Handschrift Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIV 13, fol. 81v–87r: Incipit passio Sanctae Agnes virginis ac martyris Christi mense ianvario die vigintesimo. Cf. zur Handschrift Buhl, Maria Sophia und Kurras, Lotte, Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart, Bd. 4, 2: Codices physici, medici, mathematici etc. (HB XI 1–56). Poetae (HB XII 1–23). Poetae Germanici (HB XIII 1–11). Vitae sanctorum (HB XIV 1–28) (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. R. 2: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek), Wiesbaden 1969, S. 105–106.

6 Bis vor wenigen Jahren waren die Forschungen von Franchi de Cavalieri, Pio Pietro, S. Agnese nella tradizione e nella leggenda (Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. Supplementheft 10), Freiburg i.Br. 1899, maßgeblich. Seit 2014 liegen nun eine präzisierende Zusammenfassung der Forschungen zur Genese des Textes BHL 156 und Argumente für seine Datierung ins 6. Jh. vor, cf. Lanéry, Cécile, La légende de S. Agnès. Quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IVe–VIe s.) (Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge, 126–1), elektronisch veröffentlicht am 9. April 2014, http://journals.openedition.org/mefrm/1702.

Parallelisierungen, Antithesen, Anaphern, Alliterationen etc. bestehen.[7] Eine solche hymnische Stelle ist die monologische Erinnerungsrede, die Agnes ihrem heidnischen Werber gegenüber hält, und in der sie aussagt, dass sie schon einem anderen, namenlosen Bräutigam anvertraut sei. Dieser habe ihr Schmuck, Edelsteine, Perlen, reiche Kleider und einen Ring geschenkt; er habe ihr sein Zeichen aufgedrückt und Schätze gezeigt, die sie künftig erhalten könnte, wenn sie verspreche, ihm treu zu bleiben. Auch zu Körperkontakten sei es schon gekommen: er habe ihren Hals, ihre rechte Hand und ihre Wangen berührt; Honig und Milch habe sie aus seinem Mund gekostet. Schon sei sie ihm verbunden durch seine reinen Umarmungen, schon sei sein Körper dem ihren verbunden, schon habe er ein Schlafgemach bereitet, doch trotz körperlicher Berührung bleibe sie rein. Diesem Bräutigam wolle sie treu bleiben. Alle menschlichen Sinnesebenen werden in dieser Erinnerung angesprochen: die Schönheit des Bräutigams, die goldene Farben, die glänzenden Edelsteine, sein Zeichen im Gesicht des Mädchens, die Töne des Organum und die Stimmen der Jungfrauen, das Umfangenwerden und die Nähe der Körper, der Geschmack des Honigs und der Milch und sein Hauch.

Der anonyme Autor benutzte für die inhaltliche Gestaltung dieses Hymnus neben Zeichenhandlungen aus der weltlichen Eheschliessungspraxis (Ring, Handergreifung),[8] die für die Rechtsgültigkeit der Handlung stehen, vorallem die traditionelle biblische Praxis des typologischen Sprechens: Seine Protagonistin wiederholt die Werbungen ihres Bräutigasms, die der Autor zwei Bibelstellen entnahm, in denen eine göttliche Person als Werber um eine Braut auftritt. Auf der einen Seite benutzte er Auszüge aus verheißenden Jesaiastellen (52–62) und auf der anderen sie erfüllende Gedanken aus der Apokalypse des Johannes (Apc 5,14 und 21).[9]

Der Prophet Jesaias überbringt dem verirrten Volk Israel das göttliche Versprechen erneuerter Zuneigung; dafür benutzt er Vergleiche und Metaphern aus dem

---

7 Cf. dazu Fleith, Barbara, *do sant Agnes* [...] *dis gerette, do wande er, si meindi ein andern liplichen man.* Zum Problem des Verstehens in der Hagiographie am Beispiel der Agneslegende, in: Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung vom Oktober 2012, hg. v. Schnyder, André, München 2013, S. 19–44, hier 21–25.

8 Cf. dazu eadem, Gewänder des Heils. Zur Rezeption des geistlichen Schriftsinns hagiographischer Texte, in: Hagiographica XXII (2015), S. 37–78, hier 46–47.

9 Ich habe diesen Gedanken schon in anderen Zusammenhängen und unter anderen Fragestellungen vorgestellt (cf. Anm. 7 u. 8); aus diesen Arbeiten sollen im Folgenden einzelne Aspekte herausgenommen und in neue Zusammenhänge gestellt werden. Bei der Vorbereitung zum vorliegenden Beitrag bin ich auf die 2008 von Christine Phillips abgeschlossene und 2016 veröffentlichte Doktorarbeit gestoßen, die unter dem Titel Materials for the Study of the Cult of S. Agnes of Rome in Anglo-Saxon England. Texts and Interpretations, York 2008, http://etheses.whiterose.ac.uk/14131, eine meiner Vorgehensweise ganz ähnliche Methode benutzt, denn sie zeigt, wie stark der lateinische Text der Agnes-Legende BHL 156 von Bibelzitaten durchsetzt ist. Meine Untersuchung konzentrierte sich auf einen Textausschnitt, die Untersuchung der monologischen Erinnerungsrede der Agnes aus dem Legendenanfang. Christine Phillips dagegen untersuchte den gesamten Legendentext mit

Bereich der Vermählung, wobei die Braut die Stadt Jerusalem ist, die selbst wieder Bild für das Volk Gottes ist.

Es breche nun eine neue Zeit heran, jetzt nachdem der Gottesknecht wie ein Opferlamm die Schuld aller Sünder auf sich geladen und sein Leben für alle Sünder hingegeben habe. Jahwe verspricht seiner Braut – der Stadt Jerusalem –, sie neu zu errichten.[10] Wie der junge Mann sich mit der Jungfrau vermählt, so will sich Gott mit der neu zu erbauenden Stadt vermählen und wie der Bräutigam sich über seine Braut freut, so freut sich Jahwe über Jerusalem;[11] in Vorfreude jubelt Jerusalem, die Braut, Gott habe sie mit Gewändern des Heils gekleidet und ihr den Mantel der Gerechtigkeit umgelegt.[12] Diese Prophetenstelle ist übrigens eine der alttestament-

---

Schwerpunkt auf der Kerkerszene und dem Martyrium. Für die Erinnerungsrede führt sie (S. 47–58) mögliche Quellen (Ps 44,10; 44,17; 18,6; Ez 16,11–12 und Apc 14,3) an, aber auch solche, die meiner Meinung nach zu weit entfernt sind (Ct 1,9–10; 3,11; 8,6; 18,6); allerdings weist sie nicht auf die zahlreichen Zitate hin, die eine Gestaltung des Textes unter Benutzung der typologischen Verbindung zwischen den von mir angeführten Jesaiastellen und denjenigen aus der Apokalypse nahelegen. Was die theologischen Aussagen der Legende betrifft, kommt sie auf der Basis der von ihr zusammengestellten Bibelzitate zu ähnlichen Ergebnissen wie meine Untersuchungen. Ich denke daher, dass Phillips Ergebnisse und meine als komplementär zu betrachten sind. Einen ganz anderen Ansatz verfolgt Anne B. Thompson, die diese lateinische Legende als Basistext benutzt, um Abweichungen in vier Versionen der Legende aus dem 13. Jh. mit Hilfe von Kriterien Bourdieus zu interpretieren: Eadem, The Legend of St. Agnes. Improvisation and the Practice of Hagiography, in: Exemplaria 13 (2001), S. 355–397.

10 [...] *Ecce ego sternam per ordinem lapides tuos et fundabo te in sapphyris et ponam iaspidem propugnacula tua et portas tuas in lapides sculptos et omnes terminos tuos in lapides desiderabiles* (Is 54,11–12). Alle lateinischen Bibelzitate stammen aus der Vulgata, http://www.fourmilab.ch/etexts/www/Vulgate/ (Siehe, ich selbst lege dir ein Fundament aus Malachit und Grundmauern aus Saphir. Aus Rubinen mache ich deine Zinnen, aus Beryll deine Tore und alle deine Mauern aus kostbaren Steinen. Einheitsübersetzung 2016, https://www.bibleserver.com/EU/).

11 *Habitabit enim iuvenis cum virgine et habitabunt in te filii tui et gaudebit sponsus super sponsam gaudebit super te Deus tuus* (Is 62,5). (Wie der junge Mann die Jungfrau in Besitz nimmt, so nehmen deine Söhne dich in Besitz. Wie der Bräutigam sich freut über die Braut, so freut sich dein Gott über dich. Einheitsübersetzung [Anm. 10]).

12 *Gaudens gaudebo in Domino et exultabit anima mea in Deo meo quia induit me vestimentis salutis et indumento iustitiae circumdedit me quasi sponsum decoratum corona et quasi sponsam ornatam monilibus suis* (Is 61,10). (Denn er kleidet mich in Gewänder des Heils, er hüllt mich in den Mantel der Gerechtigkeit, wie ein Bräutigam sich festlich schmückt und wie eine Braut ihr Geschmeide anlegt. Einheitsübersetzung [Anm. 10]). Bis heute kann dieser Abschnitt aus Is 61,9–11 als erste Lesung bei der Jungfrauenweihe oder Ordensprofess gelesen werden, cf. Schott, Anselm, Messbuch für verschiedene Anlässe. Originaltexte der authentischen deutschen Ausgabe des Messbuchs und des Messlektionars. Mit Einführungen hg. v. den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg i.Br. 1986, S. 487.

lichen Grundlagen für die spätere Brautmystik[13] und diese Versprechungen wiederholt Agnes als solche, die ihr von ihrem Geliebten gemacht worden seien.

Im neutestamentlichen Text der Offenbarung des Johannes schaut der Visionär im Jenseitsraum das Lamm, das wie geschlachtet aussieht. Vor ihm stehen die Auserwählten, die auf der Stirn ein Zeichen tragen, das aus dem Namen Gottes und des Lammes besteht. Im Kapitel 21,11–27 wird die bekannte Vision vom neuen Jerusalem beschrieben. Die Stadt ist wie eine Braut bereit und hat sich für ihren Bräutigam, das Lamm, geschmückt (Apc 21,2). Die in Aussicht gestellte Hochzeit ist Metapher für das endzeitlich zu erwartende Heil des auserwählten Volks: die Gottesschau im Jenseits. Wenn Agnes auch diese Worte in ihrer Rede anklingen lässt,[14] wird deutlich, dass sie ein Element der Erfüllung in Gottes Heilsplan ist: Agnes ist einerseits das verheißene himmlische Jerusalem bei Jesaias und andererseits die erfüllende Braut des Lammes in der Johannesapokalypse.

In den Dienst der typologischen Denkfigur tritt hier zudem diejenige der Etymologie: Beide Bibelstellen arbeiten mit dem Begriff ‚Lamm' oder ‚Opferlamm'. Die Klangähnlichkeit von lateinisch *agnus* und dem Namen der Hl. Agnes[15] – die zudem

---

13 Dinzelbacher, Peter, Art. Brautmystik, in: Wörterbuch der Mystik (Kröners Taschenausgabe 456), hg. v. idem, Stuttgart 1989, S. 71–72.

14 Cf. dazu ausführlich Fleith (Anm. 7). Dass die hagiographischen Texte die Bibel auf den verschiedensten Ebenen als Bezugstext benutzen, ist von der Forschung vielfach herausgearbeitet worden; cf. z.B. Goullet, Monique, Ecriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII[e]–XIII[e] s.) (Hagiologia. Etudes sur la Sainteté en Occident – Studies of Western Sainthood 4), Turnhout 2005, fasste diese Beobachtung in folgende Formulierung: „la Bible est l'un des intertextes de toute vita", S. 210. Berschin, Walter, Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter, Bd. 1: Von der ‚Passio Perpetuae' zu den ‚Dialogi' Gregors des Großen (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 8), Stuttgart 1986, führte für diese Art zu zitieren den Begriff „Hintergrundzitat" ein und für das stilistische Verfahren den Begriff „Hintergrundstil", S. 72. Dieses Verfahren ist wohl das prinzipiell gemeinsame Charakteristikum geistlicher Texte des Mittelalters; cf. dazu die Beobachtungen zu Mechthilds ‚Fliessende Licht der Gottheit' von Andresen, Elizabeth A., ‚Das fließende Licht der Gottheit' und der Psalter. Dialogische Beziehungen, in: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Kolloquium 1999, hg. v. Henkel, Nikolaus, Jones, Martin H. und Palmer, Nigel F., Tübingen 2003, S. 225–238.

15 Der Name des Mädchens war unbekannt und erst die spätere Tradition verlieh ihm den symbolischen Namen ‚Agnes' nach dem Griechischen *ἁγνός*, heilig, rein, keusch, unbefleckt. Cf. dazu Franchi de Cavalieri (Anm. 6), S. 59. Nach Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Basel [11]1993, S. 486, war schon in der antiken Rhetorik bekannt, dass aus dem Namen einer Person, d.h. ihrer Bezeichnung, ihr Wesen ablesbar ist (Etymologie): „Für die Christen war die Namendeutung autorisiert durch Mt 16,18, aber auch durch die zahllosen Namenerklärungen des Alten Testaments. [...] Für die mittelalterliche Namendeutung ist sodann Augustin eine gewichtige Autorität". Cf. dazu auch die Etymologien vor den Legenden in der lateinischen ‚Legenda Aurea', für die Agneslegende Jacobus de Voragine, Legenda aurea. Goldene Legende, Bd. 1, hg. v. Häuptli, Bruno W. (Fontes Christiani), Freiburg i.Br. 2014, S. 394.

als Märtyrerin selber zum Opferlamm wird – führte im Legendentext dazu, Agnes mit der biblischen Braut des Lammes gleichzusetzen.

Die Sprache in der hymnischen Passage der Legende besteht demnach aus Zitaten biblischer Metaphern, deren typologische Inbezugsetzung von jeher heilsgeschichtlich und eschatologisch ausgerichtet war. In der auf diese Weise gestalteten Legende ist Agnes nicht allein ein Vorbild oder Exempel, eine der ‚historischen' Repräsentantinnen des von Gott auserwählten Volkes, sondern über die fein gesponnene typologische Beziehung werden ihr neue Akzente verliehen: Weil sie auf vorbildliche Weise treu bis in den eigenen Tod dem Lamm Gefolgschaft geleistet hat, wird Gott sein Versprechen einhalten und sich mit ihr vermählen; Agnes ist Braut des Lammes und damit auch das neue, leuchtende eschatologische Jerusalem, ein zukünftiger Lebensraum. In Agnes wird die für die Zukunft erwartete Heilszeit präfiguriert.

Darüber hinaus öffnen die im Hymnus wiederaufgenommenen sprachlichen Bilder der Vermählung in der Gestaltung eines Minnedialogs eine zusätzliche Lesart: Über die benutzten Termini konnte die Hl. Agnes zu einem Prototyp der mystischen Gottesbraut werden, wobei der Erfahrungsraum in das Innere der einzelnen Seele verschoben wird. Im Legendenhymnus hört man Christus niemals direkt sprechen; es ist Agnes, die seine Worte in einer Art monologischen Erinnerungsrede wiedergibt. Agnes ist diejenige, aus der die Stimme Gottes spricht, die das Wort Gottes lebendig macht.[16] Das aus Agnes gesprochene Wort dient der göttlichen Offenbarung. Die Rede der Agnes, die Gottes Versprechen mit eigener Stimme ausspricht, ist ein gelungenes Bild für die mystische Vereinigung, die mystische Hochzeit zwischen Wort Gottes und einzelner Seele, d.h. es gelingt dem Autor des 6. Jahrhunderts, ein brautmystisches Konzept mit *unio*-Vorstellung zu entwickeln, ohne dabei auf Formulierungen des Hoheliedes zurückgreifen zu müssen[17], das im Rahmen der Brautmystik oft prioritär benutzt wird.

Anders als im (meist) chronologisch angelegten Legendentext geben die liturgischen Gesänge die Möglichkeit, einzelne Zitate aus dem Legendentext herauszunehmen

---

16 Cf. dazu den Gedanken Siegfried Ringlers, Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters, in: Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag, hg. v. Kesting, Peter (Würzburger Prosastudien II. Medium aevum. Philologische Studien 31), München 1975, S. 255–265, hier 260, die Formgebung der Legende im Allgemeinen diene dazu, „das Transparente als gegenwärtig zu erfahren". Gott bietet Agnes an, sich mit ihr zu vereinigen: Agnes erzählt, schon habe er sie umfangen, schon spreche er aus ihr heraus, schon seien sie eins. Durch den Gebrauch des Wortes *iam* wird die im Jenseits erwartete Vereinigung stellenweise schon im Moment vor dem Tode realisiert, ein Paradoxon, das in der späteren Brautmystik zu einem virulenten Problem werden wird. Cf. zur Problematik u.a. Keller, Hildegard Elisabeth, My Secret Is Mine. Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages (Studies in Spirituality. Supplement 4), Leuven 2000, S. 70–73.

17 Diese Möglichkeit hätte durchaus bestanden, denn Referenzen auf die Braut des Hoheliedes für den Stand der gottgeweihten Jungfrauen finden sich schon seit Methodius von Philippi, cf. Ohly, Friedrich, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung

und diese mit anderen Zitaten zusammenzubinden, vor allem aber, sie mehrfach zu wiederholen. Während des Singens entsteht so eine Art meditative, betende *ruminatio*, z.B. in der Nokturn im nächtlichen sakralen Raum, d.h. in Anwesenheit Christi – während die Welt draußen schläft.

Die singenden Nonnen machen Agnes' Worte zu ihren eigenen, sie werden dadurch eins mit der ‚Braut des Lammes'. Dabei kommt es in diesem Moment zu einem zusätzlichen Erinnerungsgeschehen: Mit diesen Gesängen am jährlichen Agnesfesttag werden die Nonnen an den wohl wichtigsten Moment ihres Lebens erinnert, an ihre eigene Profess. Fünf der im Agnesoffizium gesungenen Antiphone werden von der Novizin bei der liturgischen Jungfrauenweihe (nachweisbar seit ungefähr 950)[18] gesungen. Diese Weihe versinnbildlicht die geistliche Hochzeit ihrer Seele mit Christus, während der die angehende Nonne ihr feierliches Treuegelübde leistet. Der von der heiligen Braut Agnes memorierte Minnedialog ist der gleiche, den die Novizin selbst mit Christus während ihrer Weihe führt.[19]

Die Feier des Agnesfestes und das Rezitieren der Texte aus der Legende sind für die geweihten Nonnen demnach von vielfachem Beziehungsreichtum: Sie sind nicht nur Erinnerung an das Schicksal der vorbildlichen Märtyrerin, Verweis auf die Freude im himmlischen Jerusalem, Verheißung des zukünftigen Heils der Gläubigen, sondern das ganz persönliche Heilsversprechen an die eigene Seele und zudem die Vergegenwärtigung der mystischen Hochzeit der eigenen Seele mit Christus. Das jährliche

---

des Abendlandes bis um 1200 (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. Geisteswissenschaftliche Reihe 1), Wiesbaden 1958, S. 34, Anm. 2. Auch Ambrosius benutzt Ausschnitte aus dem Hohelied für die Belehrung der jungfräuliche Seele, cf. etwa De virginibus ad Marcellinam sororem libri tres, 2. Buch, VI. Kapitel, in: Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften aus dem Lateinischen übers. und ausgew. kleinere Schriften, hg. v. Niederhuber, Johannes Ev. (Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius ausgewählte Schriften 3; Bibliothek der Kirchenväter, 1, 32), Kempten/München 1917, S. 364–365, https://bkv.unifr.ch/works/226/versions/247/divisions/96770.

18 Metz, René, La consécration des vierges dans l'Église romaine. Étude d'histoire de la Liturgie, Paris 1954, S. 182. Cf. dazu auch die fundierte, theologisch ausgerichtete Studie von Marianne Schlosser, Alt – aber nicht veraltet. Die Jungfrauenweihe als Weg der Christusnachfolge (Sonderdruck der Ordenskorrespondenz 1992), Köln 1992.

19 Dass die Jungfrauenweihe im späteren Leben einer geweihten Nonne regelmäßig von dieser in ihr Gedächtnis gerufen und meditiert werden sollte, bezeugen die Texte für geistliche Übungen der ‚Zisterzienserin' Gertrud von Helfta (†1302): die ‚Exercitia spiritualia'. Hierin finden sich Meditationsübungen zur geistlichen Vermählung und Weihe, und natürlich zitiert Gertrud auch die fünf Antiphone, die beim Agnesfest und bei der Jungfrauenweihe von den Bräuten Christi gesungen werden, Gertrude d'Helfta. Œuvres spirituelles, Bd. 1: Les exercices, texte latin, introduction, traduction et notes par Hourlier, Jacques et Schmitt, Albert (Sources Chrétiennes 127), Paris 1967, III. Exercitium desponsationis et consecrationis, S. 92–122, hier 112–115. Gertrud von Helfta, Exercitia spiritualia. Geistliche Übungen. Lateinisch und deutsch, hg. v. Ringler, Siegfried, Elberfeld 2001, III. Exercitium spiritualis desponsationis et consecrationis, S. 74–109, hier 90–93.

Feiern des Agnesfesttages ist für die geweihte Nonne die Gelegenheit, den Moment ihrer eigenen geistlichen Vermählung singend und aktualisierend aufzuführen.

Nachdem die Bedeutung des Textes und seines Aufführungsrahmens für die Schwesterngemeinschaft charakterisiert worden ist, soll es im Folgenden um die Gestaltung einer einzelnen Initiale zu einem bestimmten Responsorium im Karlsruher Antiphonar gehen. Es handelt sich um das dritte Responsorium der ersten Nokturn, in dem durch eine Mischung von Metaphern aus dem Agneshymnus die „paradoxe Vorstellung der keuschen Vereinigung mit Christus“ vorbereitet, also eine „sinnlich-geistige Liebesvereinigung“[20] angedeutet wird. Eingeleitet wird das Responsorium[21] durch ein Liebesgeständnis der Sprecherin Agnes, d.h. konkret der singenden Nonne: *Amo Christum*, das im ursprünglichen Legendentext fehlt. Mit der folgenden Formulierung: *in cuius thalamum introiui*[22] (in dessen Brautgemach ich eingetreten bin) wird eine Situation entworfen, die eine *unio* erwarten lässt. Nach zwei kleinen Einschüben aus einer anderen Stelle des Legendenhymnus, die der Verdeutlichung der Identität des Bräutigams dienen und die indirekt die Keuschheit der Szene unterstreichen, folgt ein leicht abgewandeltes Zitat aus der Legende: *cuius michi organa modulatis uocibus cantant* (dessen *organa* mir erschallen mit melodischen Tönen). Die genaue Aussage der Stelle hängt von der Bedeutung ab, die man dem Wort *organum* beimisst, entweder ein (mehrstimmiger) Gesang[23] oder ein Musikinstrument[24] und die damit hervorgebrachten Töne.

Der Anfangsbuchstabe A des Responsiums ist als historisierte Rankeninitiale gestaltet worden (Taf. 5), wobei der Buchstabenkörper von einem roten Viereck

---

20 Ringler (Anm. 19), S. 271. Darin eingeschlossen finden sich die Formulierungen, die Braut habe Honig und Milch aus dem Mund des Geliebten empfangen und sein Blut habe ihre Wangen errötet. Diese im Antiphonar fünfmal wiederholten Textstellen könnten sich nach Ringler auf den mystischen Kuss beziehen.

21 Responsorium Hesbert 6084.

22 Im Legendentext findet sich die Formulierung *cum quo mihi iam thalamus collocatus est* (mit dem für mich schon ein Schlafgemach hergerichtet ist). Vielleicht wird in diesem Responsorium ein verdeutlichender Bezug zu Ps 44,16 der Vulgata ([...] *ingredientur thalamum regis* – sie kommen in den Palast/das Gemach des Königs) hergestellt, von dem der Wortlaut der Legende ursprünglich inspiriert worden sein könnte. Greenspan (Anm. 4), ignoriert den Text des Responsoriums, der auf das Bett im Hintergrund der Darstellung bezogen werden kann, und denkt eher an Vers 3,1 aus dem Hohelied: „Auf meinem Lager ruhend suchte ich in den Nächten, den meine Seele liebt; ich suchte ihn und fand ihn nicht“, S. 461. Diese Verse jedoch passen meiner Meinung nach nicht zum Kontext.

23 Oftmals steht der Begriff für die frühesten Erscheinungen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit, sowohl im weltlichen höfischen, als auch im geistlichen liturgischen Bereich. In dieser neuen Gesangspraxis diente der „überkommene gregorianische Choral [...] als Tenor, als Hauptstimme, über der eine zweite Stimme das *Duplum* sang“, Diehr, Achim, Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung, Berlin 2004, S. 30.

24 In der Vulgata kommt das Wort *organum* (*meum*) nur in Iob 30,31 vor und wird als Instrumentalspiel verstanden, cf. unterschiedliche Übersetzungen: ‚mein Flötenspiel‘ (Lutherbibel; Einheitsübersetzung), ‚mon chalumeau‘ (= Schalmei, Pfeife) (Bible Segond), ‚flute‘

eingerahmt wird. Der obere Teil des blauen Buchstabenkörpers wird durch einen waagerechten Zweig gebildet, der über die Initiale hinaus am Rand des Textes nach oben rankt. Zwei sich gegenüberstehende Drachenkörper bilden die beiden Senkrechtlinien des A-Buchstabens. Der Schwanz des linken Drachen zieht sich bis auf die untere Blattseite als Rankenausläufer und teilt sich in zwei Spitzen.[25]

Auf der rechten Spitze ist eine betende und schauende Ordensfrau – wahrscheinlich eine Zisterzienserin –[26] in oranter Haltung hinzugefügt worden. Die gleiche Figur findet sich auch im Rankenwerk auf dem vorhergehenden Folio (fol. 15v); dort blickt die Figur auf eine doppelstöckige Miniatur, in der zwei Episoden aus der Agneslegende und den in der Nokturn zu singenden Antiphonen angedeutet werden: Agnes verweigert sowohl die Hochzeit mit einem weltlichen Prätendenten als auch die Verehrung der falschen Götter, die Verführungen dieser Welt. Genauso handelt jede Anwärterin auf ein klösterliches Leben, also auch die schauende Zisterzienserin. Erst diese Ablehnung macht den Weg frei für die Brautschaft und die mystische Vermählung mit Christus. Über dieser schauenden Nonne auf fol. 15v wurden die Initialen ‚E.L.' eingetragen, wodurch die Nonne für die Klostergemeinschaft identifizierbar wird.[27] Vielleicht wurde sie mit dem Buch beschenkt oder hat es von

---

(Traduction Œcuménique de la Bible 2010), ‚my organ' (King James) etc. In ihren ‚Exercitia' benutzt Gertrud die Große den Ausdruck für ein Musikinstrument, das sie von der *cithara* abhebt. Die Übersetzer dieser Stelle verstehen das Wort *organum* als mehrstimmigen Gesang, cf. Gertrud von Helfta (Anm. 19), Exercitium sextum, S. 186–187 (cf. S. 178–179). Cf. Gertrude d'Helfta (Anm. 19), Exercice VI, S. 230–231 und S. 221, Anm. 5.

25 In der Gestaltung der Drachen sieht Diskant Muir eine Spiegelung der Beziehung zwischen Christus und Agnes, auf die später noch eingegangen werden wird: „Even the dragons whose bodies form the initial contribute to the scene's meaning. Unlike the other initials in which the dragons all have short legs and a long tail, this scene presents two different types of dragon: the one behind Christ is the same as the others, whereas the one behind Agnes has a lower body that ends in a dresslike shape, rather than a long tail. The artist has portrayed male and female dragons to complement the male and female figures within. Like their human counterparts, they face each other and gaze into each other's eyes. The male dragon, with his feet placed against Christ's back, seems to urge the wooer forward toward his beloved." Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 130.

26 In den zeitgenössischen zisterziensischen Handschriften werden Nonnen des eigenen Ordens unterschiedlich dargestellt: Im Codex Gisle tragen die Nonnen (Zisterzienserinnen aus Marienbrunn in Rulle) ein schwarzes Überkleid mit Kapuze über einem weißen Unterkleid (sichtbar an Ärmeln und Halsbinde), einen schwarzen Schleier, der weiß eingesäumt ist, und darüber eine schwarz-weiße Nonnenkrone, cf. Codex Gisle, Anfang 14. Jahrhundert, Osnabrück, Bistumsarchiv Ma 101. Im Antiphonale aus Seligenthal (um 1290/1300), München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23046, fol. 144r, trägt die Nonne ein blaues Überkleid mit schwarzem Schleier. Im Wonnentaler Graduale, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. U.H.1, fol. 147v, tragen die Nonnen ein graues Obergewand, eine weiße Halsbinde und einen schwarzen, weiß eingesäumten Schleier (cf. fol. 147v; 159v oder 176v).

27 Cf. dazu Diskant Muir, Love (Anm. 4), S. 130 und 139. Schon Beer (Anm. 2), S. 41, hatte die Initialen auf Elsbeth (oder Elisabeth) von Wonnental (Äbtissin bezeugt im Jahre 1305) bezogen. Cf. zu einer Liste der in den Urkunden für Wonnental genannten Äbtissinnen Müller,

einer Vorbesitzerin geerbt, vielleicht ist sie die Auftraggeberin der Ausmalungen, auf jeden Fall wird hier eine der Schwestern des eigenen Konvents zur für die ganze Gemeinschaft vorbildlichen Rezipientin der gemalten Szenen. Gleichzeitig wird sie zu einer Brückenfigur, denn sie steht für alle betenden, betrachtenden und singenden Zisterzienserinnen, die dieses Antiphonar aufschlagen werden. So wie sie, sollen auch die anderen betend die gesungenen Ereignisse schauen, sich eine Vorstellung, ein mentales Bild, davon machen. In diesem Bild des Schauens richtet die Nonne ihren Blick auf zu dem im Initialinneren festgehaltenen Geschehen, einem materiellen Bild. Solche Bilder des Schauens bezeugen nach Nigel F. Palmer eine für den Orden damals spezifische Visualisierungsfrömmigkeit.[28] Die dargestellte Nonne und alle späteren Rezipientinnen sind eingeladen, wie sie – oder gerade erst durch ihre Vermittlung – das Gesungene zu visualisieren, entweder in persönlichen mentalen (d.h. die Szene imaginierenden und vertiefenden) Bildern – „so als ob sie dabei gewesen wäre[n]"[29] – oder mit Hilfe von existenten materiellen Bildern.

Auch die Nonne auf der Ranke der uns hier interessierenden Initiale ist eine solche betende und schauende Zisterzienserin,[30] jedoch fehlt das geschaute Gegenüber: Es wird nicht klar, was diese Nonne an ihre Mitschwestern vermitteln soll. Verfolgt man ihren Blick, der leicht nach oben gerichtet ist, stößt man auf ein kleines Tier auf der gegenüberliegenden Rankenspitze, das seinerseits auf die Hl. Agnes schaut: eine Rankendrolerie, ein Schoßhündchen oder gar ein Lamm?[31]

Einerseits ist die Nonne mit Christus verbunden, da der Rankenausläufer, auf dem sie kniet, den Schwanz des Drachen bildet, dessen Tatzen Christi Gewand im

---

Anneliese, Stadt und Kloster im Spiegel der Wonnentaler Urkunden, in: Die Pforte 26/27 (2006/2007), S. 100–109, hier 100. Allerdings muss es sich meiner Meinung nach bei der dargestellten Nonne nicht zwingend um eine Äbtissin handeln.

28 Palmer, Nigel F., Die Zisterzienser und die Bildkünste. Buchillumination für Zisterzienserinnen im 13. und 14. Jahrhundert, in: Die Zisterzienser im Mittelalter, hg. v. Mölich, Georg, Nußbaum, Norbert und Wolter-von dem Knesebeck, Harald, Wien/Köln/Weimar 2017, S. 113–130, hier 123.

29 Cf. dazu ibid., S. 113–127, Zitat S. 124.

30 Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 130, geht davon aus, dass die Darstellung der Nonne die Wichtigkeit dieser Szene für die Ordensgemeinschaft unterstreiche.

31 Zum Schoßhündchen: Von seiner Farbe und Sitzhaltung her liegt es nahe, das Tier als weißes Schoßhündchen zu deuten, das zum Inventar der übrigen tierischen Rankendrolerien gehören könnte. Man könnte den Schoßhund als Symbol der treuen Liebe ansehen. Weiße Schoßhündchen finden sich öfters in den Armen ihrer Herrinnen in der Manesse-Handschrift, Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 848, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0004, cf. fol. 76v; 98r oder 178r. Würde man ein solches Symbol auf die Hl. Agnes in der figürlichen Miniatur beziehen, könnte sich folgende Lesart ergeben: Damals spielte Christus der Hl. Agnes zum Hochzeitstanz auf, verlieh ihr seine Gnade, so dass sie jungfräulich dieses Liebesangebot annahm und unter seiner Leitung tanzte – so wie die junge Zisterziensernovizin später in der Jungfrauenweihe. Seit dieser mystischen Hochzeit trägt die geweihte Nonne den schwarzen Schleier. Das Schoßhündchen ist Ausdruck ihrer Treue in dieser Liebesbeziehung. Allerdings irritiert, dass die betende Nonne eine schauende ist, und sie schaut betend hinauf zu dem Tier.

Buchstabeninneren berühren. Andererseits ist die Zisterzienserin über die Farbe ihres Gewandes, eine Mischung aus braun und dunkelviolett, mit der Agnesfigur in der Miniatur verbunden. Hinzu kommt, dass sie auf der gleichen Seite wie Agnes kniet, so als sei Agnes das Vorbild und die Nonne ihre Nachahmerin.

Das Buchstabeninnere der Initiale wird gefüllt durch eine figürliche Szene vor Goldgrund, die schon mehrfach beschrieben worden ist;[32] ich persönlich verstehe die Szene folgendermaßen: Auf der linken Seite schreitet in halbseitiger Ansicht der saitenspielende Christus auf die in der rechten Hälfte sich befindende Agnes zu. Agnes jedoch scheint nicht auf ihn zuzugehen, sondern sich auf der Stelle zu bewegen. Auf ihrem offen über die Schultern fallenden Haar trägt sie eine Krone. Ihre Arme sind auf der Höhe ihrer Brust angewinkelt und die Hände geöffnet. Die Stellung ihrer Füße und die Falte ihres Kleides deuten einen Schritt an; ihr Oberkörper ist leicht zurückgebogen: sie tanzt.[33] Das Mädchen und Christus schauen sich in die Augen. Hinter Agnes befindet sich ein weißes Bett mit einem roten Kissen. Diese Darstellung steht in direktem Zusammenhang mit dem danebenstehenden Text: Das dargestellte Bett nimmt das *thalamum* – das Brautgemach – auf und der Begriff *organum* wird bildlich umgesetzt im Spielen der Fiedel.[34]

Mir scheint es inakzeptabel zu sein, sich damit zufriedenzugeben, dass diese Nonne betend eine Drolerie, ein Schoßhündchen anschaut.

Zum Lamm: Das Tier ist in dickes weißes Fell gehüllt, weist aber einen geschorenen Kopf auf, eine schwarze Nasenspitze und ein Lämmerschwänzchen. Irritierend wäre in diesem Falle die Haltung des Tieres, weil es wie ein Hund zu sitzen scheint. Diese für ein Lamm eigentümliche Haltung könnte der Position auf dem unteren Rankenausläufer geschuldet sein, denn das Tier muss den Kopf hochrecken, um Agnes anschauen zu können. Es gibt Parallelfälle, in denen Lämmer nach dem Vorbild anderer Tiere, vor allem Hunde, gestaltet worden sind. Ich denke dabei z.B. an die beiden bei Diskant Muir gezeigten Abbildungen, die Agnes als Braut des Lammes zeigen; dabei springt das Lamm an der Ringzeigenden Agnes hoch – wie ein Hund, Diskant Muir 2004–2005 (Anm. 4), S. 147 (Ill. 13 und 14), cf. dazu auch S. 149: „This lamb is shown rather like a pet dog – raised up [...].“ Wäre der Betrachter bereit, dem ausführenden Künstler ein wenig Ungeschicklichkeit bei der Gestaltung der Haltung des Tieres zuzugestehen und in dem abgebildeten Tierchen ein Lamm zu sehen – Erkennungssymbol der Hl. Agnes als Braut des Lammes – würden sich weitere Deutungsperspektiven eröffnen: ein Lamm könnte für Christus stehen. Die Nonne – in der Nachfolge der Hl. Agnes – schaut das Lamm, das als Versprechen ihrer eigenen zukünftigen Hochzeit im Jenseits verstanden werden könnte.

32 Cf. z.B. die Beschreibung von Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 130: „The first scene, on folio 16v [...], locates the two figures in Agnes' bedchamber. Agnes leans against a cushion on the bed, gazing at, gesturing toward, and listening to her suitor. She is dressed very differently and more informally than in the other scenes in the sequence, with unbound hair and no mantle. Her cross-legged pose extends an invitation to Christ, highlighting as it does her shapely leg seen through the clinging fabric. Christ mirrors her cross-legged pose with one of his own. The bedroom setting and the saint's pose and dress emphasize the sensuality of the scene.“

33 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 7, und Greenspan (Anm. 4), S. 461.

34 Für Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 131, ist das Bettmotiv zentral für die Bedeutung der Szene; sie zieht zur Erklärung Ct 1,15 heran, doch ich denke, dass die Formulierungen in diesem Vers

I. Zum Bildmotiv

Es liegt nahe anzunehmen, dass sowohl die Konzeptoren und die Ausführenden der Miniatur (wohl ein klosterexternes Atelier im Breisgau)[35] als auch die Rezipientinnen bei der Verwendung und Betrachtung des Motivs des instrumentenspielenden oder singenden Christus und des tanzenden Mädchens Bilder aus dem höfischen Bereich assoziierten; dort begleitet der fiedelspielende Mann die Adligen beim Tanz, wie dies z.B. in der zeitgleichen Manesse-Handschrift[36] entworfen wird. Allerdings existierte das Bildmotiv des fiedelspielenden Spielmanns oder Tanzführers nicht nur in der höfischen Idealität: Es gibt dazu auch eine geistliche Gedankentradition, die in spirituellen Betrachtungen um 1300 aus dem zisterziensischen und dominikanischem Umfeld sowohl sprachlich als auch bildlich aktualisiert wurde.

Ein bekanntes Beispiel dafür ist eine der Illustrationen zum spätmittelalterlichen Versdialog ‚Christus und die minnende Seele'. In seiner ursprünglichen Form wurde der Bilderbogen wohl einseitig mit 21 individuellen Szenen überliefert, die je aus einer Illustration und vier Zeilen Dialogtext in Form von zwei rhythmisierten Reimpaaren bestanden[37] (Taf. 6) und den dreistufigen Weg der Seele als Braut Christi zur *unio*

(*ecce tu pulcher es dilecte mi et decorus lectulus noster floridus* – Schön bist du, mein Geliebter [...] frisches Grün mit Blumen besteckt ist unser Lager) inhaltlich nicht zu der zum Antiphon dargestellten Szene passen und in der Wortwahl zu weit vom Responsorium/Legendentext entfernt sind. Wenn der Autor des Legenden-, bzw. Responsoriumtextes eine Beziehung zum Hohelied hätte herstellen wollen, hätte er sicher das Wort *lectulus* für seinen Text gewählt. Denkbar wäre, dass der Legendenautor das Wort *thalamum* mit Bezug auf die allegorische Beschreibung des neuen Jerusalemer Tempels durch den Propheten Ezechiel (40,7/29/33/36) wählte.

35 Raeber (Anm. 2), S. 128 und 132–134.

36 Cf. Anm. 31. Das Bildmotiv des fiedelspielenden Musikers tritt in der Manesse-Handschrift mehrmals auf, allerdings wird dort die Fiedel gegen die rechte Schulter des Fiedlers gestützt, cf. Hiltbolt von Swangau (146r), Reinmar der Fiedler (312r), Heinrich Frauenlob (399r) oder der Kanzler (423v). Der Codex Manesse entstand um 1300 in Zürich, d.h. etwa zeitgleich mit dem Antiphonar. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Bildmotiven in der Manesse-Handschrift und dem Karlsruher Antiphonar liegt vor in der Darstellung des Bettes, cf. dazu die Darstellung zu Heinrich von Morungen (fol. 76v).

37 Banz, Romuald, Christus und die minnende Seele. Zwei spätmittelhochdeutsche mystische Gedichte (Germanistische Abhandlungen 29), Breslau 1908, Neudruck: Hildesheim/New York 1977. Rosenfeld, Hellmut, Christus und die minnende Seele, in: [2]VL 1 (1978), Sp. 1235–1237. Williams-Krapp, Werner, Bilderbogen-Mystik. Zu ‚Christus und die minnende Seele'. Mit Edition der Mainzer Überlieferung, in: Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Kurt Ruh zum 75. Geburtstag, hg. v. Kunze, Konrad, Mayer, Johannes G. und Schnell, Bernhard (Texte und Textgeschichte 31), Tübingen 1989, S. 350–364. Cf. auch den Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann et alii, Bd. 3, München 2011, S. 106–129, Taf. VIIIa bis IXb und Ill. 64–72 (KdiH 3). Cf. auch Keller (Anm. 16). Eine umfassende Studie zu den Handschriftenzeugen dieses Textes legte Amy Gebauer vor: ‚Christus und die

mystica beschrieben. Der saitenspielende Christus und die minnende Seele machen eine der letzten Episoden aus, die Teil der dritten und höchsten Stufe, der *via unitiva*, sind. Die beiden ältesten erhaltenen Zeugen dieses Bilderbogens stammen als Einblattdrucke erst aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts.[38] Von dem Bilderbogen hat sich jedoch auch eine ‚Lesefassung' erhalten: Hier wird lediglich der Versdialog – d.h. ohne Illustrationen – wiedergegeben. Die fehlenden Illustrationen werden durch eine Art Titel ersetzt, „regiebuchartige kurze Bemerkungen, die die Motive der Bildszenen benennen".[39] Der älteste erhaltene Zeuge dieser Lesefassung ist Mz, der zwischen 1350 und 1375 entstanden ist.[40] Außerdem zirkulierte eine handschriftlich überlieferte und auf Textebene amplifizierte Fassung, die in der Forschung als ‚Die minnende Seele' bezeichnet wird; der älteste erhaltene Zeuge K stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.[41] Zudem ist ein Druck von ca. 1500 erhalten, in welchem jedem Vier-Zeilen-Dialog ein Prosatext hinzugefügt worden ist.[42]

Wegen des Fehlens von konkreten frühen Überlieferungszeugen wurde der Ursprung des Bilderbogens global ins 14. Jahrhundert datiert.[43] Mz ist eine Abschrift

---

minnende Seele'. An Analysis of Circulation, Text, and Iconography (Imagines medii aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 26), Wiesbaden 2010. Auf den Seiten 263–279 findet sich ein Verzeichnis der wichtigsten Forschungsbeiträge zu diesem Versdialog. Gebauer schlägt ihre Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage des Bilderbogens auf S. 150–151 vor.

38 Als Zeugen des Bilderbogens sind erhalten: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 208–1903, ca. 1460 (Bn); München, Bayerische Staatsbibliothek, Einblatt III, 52[f] (Augsburg, Matthäus Franck, 1559–1568), (M); Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 1930/197 (1–5) und 1930/198 (6–9), ca. 1460 (W); „Vier Teilstücke als gezeichnete Pausen [...] aufbewahrt in einem in der Handschrift [Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, an: Cod. Donaueschingen 106] einliegenden, zu einem Kuvert gefalteten Papierblatt [...]", KdiH 3 (Anm. 37), S. 114, spätes 18. Jh. (Z).

39 Ibid., S. 107.

40 Als Zeugen der Lesefassung sind erhalten: Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. III.1.8° 32, 16. Jh. (A); Basel, Universitätsbibliothek, A X 123, fol. 19v, a.d. 1441 (B); Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Berlin Ms. germ. quart 1303/2, ca. 1430? (Kr); Mainz, Stadtbibliothek, Hs. I 221, 3. Viertel 14. Jh. (Mz).

41 Als Zeugen der Fassung mit dem Namen ‚Die Minnende Seele' sind erhalten: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 710 (322), nach 1455 (E); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 106 und Mainz, Martinus-Bibliothek. Wissenschaftliche Diözesanbibliothek, Hs. 46, um 1497 (D); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen pap. germ. 89, 2. Viertel 15. Jh. (K); Überlingen, Leopold-Sophien-Bibliothek, Ms. 22, 1500–1510 (Ü). Der Handschriftencensus (http://www.handschriftencensus.de/werke/2714) verweist zudem auf den Auszug eines Dialogs zwischen Christus und der minnenden Seele in der Handschrift Basel, Universitätsbibliothek, Cod. B VII 31; diese Angabe sollte noch einmal überprüft werden.

42 Es handelt sich um einen Druck von Wolfgang Schenck in Erfurt, ca 1500 (I); Exemplare finden sich z.B. in Wrocław, Biblioteka Uniwersitecka, Von der ynnigen selen XV Q 329 und Schweinfurt, Museum Otto Schäfer, OS 231.

43 Gebauer (Anm. 37), S. 145: „sometime during the fourteenth century".

der Lesefassung des ursprünglichen Bilderbogens, d.h. sie ist erst nach mehreren Überlieferungsstufen zwischen 1350–1375 entstanden, sodass der ursprüngliche Bilderbogen durchaus schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Umlauf gewesen sein könnte. Schon 1954 hatte Hellmut Rosenfeld[44] auf die Verwendung von Bildmotiven aus dem Umfeld dieses Bilderbogens im hier diskutierten Karlsruher Antiphonar aufmerksam gemacht und daher für eine Verbreitung des Bilderbogens seit dem frühen 14. Jahrhundert optiert: „der zugrundeliegende Bilderbogen war also vom frühen 14. bis zum späten 15. Jh. in mystischen Kreisen bekannt."[45] Wohl darauf aufbauend geht die neueste Forschung davon aus, dass der ursprüngliche Bilderbogen schon seit 1300 zirkulierte,[46] zumal eine solche frühe Entstehung auch von anderen Bilderbogen angenommen werden kann.[47]

Das Karlsruher Antiphonar ist demnach das älteste bisher bekannt gewordene Dokument, das das Bildmotiv des saitenspielenden Christus in materieller Ausformung enthält. Wenn die dortige Darstellung (und vielleicht noch andere Szenen im Karlsruher Antiphonar) wirklich vom Bilderbogen des Versdialogs ‚Christus und die minnende Seele' inspiriert worden ist (oder sind),[48] ist es denkbar, dass eine solche ‚Übertragung' des oder der Bildmotive in dem städtischen Atelier stattgefunden hat, dem das Karlsruher Antiphonar zur Ausmalung anvertraut worden war. Es ist vorstellbar, dass dieses Atelier gleichzeitig den Bilderbogen produzierte; dieser wurde nicht nur für den kommerziellen Vertrieb hergestellt, sondern diente dort

44 Rosenfeld, Hellmut, Der mittelalterliche Bilderbogen, in: ZfdA 85 (1954), S. 66–75, hier 73: „Die zu diesen Bilderbogenversen gehörigen Bilder konnte ich in einem Antiphonar (St. Georgen 5) vom Anfang des 14. Jh.s wiederfinden, wo sie unorganisch beim officium St. Agnetis am Rande in einer S-Ranke eingefügt sind". Auch Salmen 2008 (Anm. 4), S. 7, hatte darauf hingewiesen, dass im Karlsruher Antiphonar und in den Handschriften und Drucken aus dem Umfeld des ‚Christus und die minnende Seele' der gleiche „Bildtopos" benutzt wird.

45 Rosenfeld (Anm. 44), S. 74; cf. dagegen („unlikely suggestion") Hamburger, Jeffrey F., The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300 (Yale Publications in the History of Art), New Haven/London 1990, S. 279, Anm. 20.

46 Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 134: „All three versions of the poem [‚Christus und die Minnende Seele'] can be traced back to much older originals dating from the late thirteenth or early fourteenth century"; für diese Aussage gibt die Autorin keine Gründe an, sondern verweist auf Sekundärliteratur, in der ich aber keine stichhaltigen Belege gefunden habe. Gebauer, Amy, Überlieferungsformen und Bedeutung, in: Mit Tanz und Geigenspiel. Die Mainzer Miniaturen aus ‚Christus und die minnende Seele', hg. v. Hinkel, Helmut (Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz), Mainz/Würzburg 2013, S. 53–65, hier 60: „[...] in der früheren Bilderbogen-Lesefassung (wohl im 13. Jahrhundert entstanden) [...]." Auch für diese Aussage werden keine Belege angegeben.

47 Cf. Rosenfeld (Anm. 44).

48 Ausdrücklich formuliert wird diese Annahme bei Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 133: „This latter work is undoubtedly the source for the unusual imagery of Christ and the fiddle in the Karlsruhe antiphonary." Cf. auch ibid. S. 134–136, wo die Autorin u.a. argumentiert, dass auch andere Agnesszenen im Karlsruher Antiphonar von dem Bilderbogen beeinflusst sein könnten.

auch als „Malvorlage“.[49] Falls der Auftrag dazu nicht direkt aus der Schwesterngemeinschaft kam, muss der Maler den Text des Responsoriums sehr gut überdacht und verstanden haben, wenn er zu dessen Illustration das Bildmotiv des saitenspielenden Christus und der minnenden Seele des Bilderbogens als Vorlage auswählte. Ein Vergleich der Darstellungen aus dem Antiphonar und dem Versdialog[50] liefert ebenso viele Gemeinsamkeiten wie Abweichungen, wobei natürlich der zeitliche Abstand von bis zu zweihundert Jahren und regionale Einflüsse das ihrige zu den Unterschieden beigetragen haben mögen. Auch wenn hier das gleiche Bildmotiv wie im Karlsruher Antiphonar vorliegt, ist keine der Illustrationen mit der Miniatur zur Agneslegende ganz identisch und das dort dargestellte Bett fehlt natürlich überall.

II. Zu den begleitenden Texten des Bildmotivs

Welchen Sinn verleihen der entsprechende Versdialog und seine Erweiterungen dem Bildmotiv des fiedelspielenden Christus? Auf dem Bilderbogen M lautet der Versdialog folgendermaßen:[51]

Warte lieb wie dich mein saytenspyl
So lieblich zů mir ziehen wil.
Wilt du mich also vergygen
So můß ich lieb zů dir sygen.

Dieser Text findet sich in seiner Grundstruktur und seinem Vokabular neben M auf dem Bilderbogen Z, in der Lesefassung des Bilderbogens Mz (leicht nuanciert)[52] und

49 Rosenfeld (Anm. 44), S. 71 und 75.

50 Das Bildmotiv des saitenspielenden Christus ist siebenmal in Kopien aus dem Umfeld des Versdialogs erhalten; es findet sich in M (52^f; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 1, und KdiH 3 [Anm. 37], Abb. 66), W (Inv.Nr. 1930/198 [9]; KdiH 3, [Anm. 37] Abb. 67), Z (Vier Teilstücke als gezeichnete Pausen) (KdiH 3 [Anm. 37], Ill. 64), D (Mainz, Martinus Bibliothek – Wissenschaftliche Diözesanbibl. Hs. 46, S. 1; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 39, bei Hinkel [Anm. 46], Titelseite und S. 15, und KdiH 3 [Anm. 37], Tafel VIIIa), E (fol. 16rb; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 19, und bei Keller [Anm. 16], S. 215), K (fol. 61r; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 59) und I (D_{ii}^{r}; Ill. ibid., Tafel 90). Für fast alle Bilder liefert Gebauer (Anm. 37) ausführliche Beschreibungen: Für M cf. S. 82, für W S. 86, für Z S. 87, für E S. 101, für D S. 115, für K S. 128, für I S. 143–144.

51 Zitiert nach Gebauer (Anm. S. 37), S. 82. Übersetzung (BF): Schau auf/Beachte, Geliebte, wie/in welcher Weise Dich mein Saitenspiel auf zärtliche Weise zu mir/an mich ziehen will/wird. Willst/Wirst Du mir auf diese Weise geigen/mich in zitternde Bewegung setzen, so kann ich nicht anders, Geliebter, als auf Dich niederzusinken/sinkend ohnmächtig werden.

52 *Nim war myn seytenspel! Din lẙp sich zů mir neygen wil. RESPONSIO: Wiltů mer alsus vor gygen so werde ich, lẙp, ůf dich sẽgen*, zitiert nach Williams-Krapp (Anm. 37), S. 357. Übersetzung (B.F.): Höre auf mein Saitenspiel! Deine Liebe will sich mir zuneigen. RESPONSIO: Wenn Du mir noch länger auf diese Weise vorspielst, werde ich auf dich, Geliebter, niedersinken.

ebenso in den Handschriften der ‚Minnenden Seele' D, E und K, obwohl hier die Erweiterungen *süßes saiten spil* und *süß vorgigen* zu finden sind.[53] Christus gibt an, sein Fiedelspiel verfüge über die Eigenschaft, die Seele auf liebliche Weise zu ihm hin zu ziehen – und genau dies sei sein Ziel. *gîgen* bedeutet eigentlich „in zitternde Bewegung versetzen".[54] Darauf antwortet die Seele, dass sie sich durch dieses ‚Vorgeigen' gezwungen fühle, zu dem Geliebten zu *sîgen*. Dieses Verb bedeutet „sich senken", „niederfallen" oder „sinken", und wird besonders für Flüssigkeiten gebraucht im Sinne von „tropfend fallen", „tropfen", „tröpfeln" und „fließen", gleichsam „strömend sich bewegen"[55] und würde damit in den damaligen mystischen Wortschatz passen. Gebauer weist darauf hin, dass das Wort *syghaft* aus der Handschrift D als „versiegend" oder „Schwinden der leiblichen Kräfte" verstanden werden kann und damit den Zustand der Entrückung anzeige.[56] Vom Saitenspiel geht demnach ein gewisser Zwang aus, der aber als lieblich, angenehm, sogar als süß, d.h. heilsbringend empfunden wird und zu einer Art Ohnmacht oder Verzückung führt.

In den in den Handschriften der ‚Minnenden Seele' sich anschließenden Kommentaren wird ausgeführt, dass derjenige, der dieses Spiel hört, die weltlichen Dinge und damit verbundenes Leid vergisst:[57]

Ich achtten denn alle ding clain
So ich spring nach der gigen rain
Wer sy je recht gehort hät
Wie bald der von der welt laut
Und springt an den raigen gůtt.

Hier wird ein weiteres Element der Allegorie evoziert: Das Fiedelspiel lädt ein zum Reigentanz. Auf der Bildebene zieht das Saitenspiel zum Tanzen im Reigen, das auf der Moralebene als Verzicht auf Elternhaus und alles Weltliche zugunsten eines heiligmäßigen Lebens ausgelegt wird; der Reigentanz – darauf wird im Folgenden noch zurückzukommen sein – ist eine ursprünglich mystische Vorstellung, die hier auf ein tugendhaftes Leben in der Welt gedeutet wird. Die Fiedel wird als göttliche Süßigkeit ausgelegt, die Gottes Nachfolgern verliehen wird, um sie von der Welt abzuwenden und auf die Freuden im Jenseits zu lenken:[58]

53 Zitiert nach E, Gebauer (Anm. 37), S. 101.

54 Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LG04498#XLG04498.

55 Ibid., http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LS04139#XLS04139.

56 Gebauer (Anm. 46), S. 61.

57 Zitiert nach D, Albers, Kerstin et alii, Transkription, in: Hinkel (Anm. 46), S. 26, 1656–1660. Übersetzung (BF): Wenn ich nach der reinen Geige tanze, so verachte ich alle (anderen) Dinge. Wer sie (die Geige) jemals wirklich vernommen hat, verlässt die Welt sofort und reiht sich in den guten Reigentanz ein.

58 Ibid., S. 26–27, 1672–1682. Übersetzung (BF): Die Geige ist die göttliche Süße/das göttliche Heil; damit bekleidet Gott seine Freunde, so dass sie die Welt verachten [...] O, Herr, alle, die

Die gig ist göttlich süssikait
Damit gott sin frund beklait
Das sy der welt achtend klain [...]
O herr alle die dir volgend nach
Den ist nach der gigen gach
Wan sy in gibt fröd und süssigkait
Und von in tribt als ir laid.

Der Gedanke der Verleihung von Freude und Trost durch das Saitenspiel findet sich wieder in der Versdialogformulierung in W:[59]

Liep wilt du mir gigen
So will ich zů dir fliegen
Min gygen vnd min seyten spil
zůch dich liep zů fröden vil.

Im Druck I wird ein oben angesprochener Gedanke verdeutlicht, dass nämlich das Saitenspiel in einen Betrachtungszustand versetzt, der der Ohnmacht gleicht, einer Art betrachtende *contemplatio*:[60]

Ich wil dir fidlen also susse
Das ich dir den kommer busse
Dein seyttenspil machet mich also betracht
Das ich vmfall in ommacht.

Richard von St. Viktor (†1173) fordert den Menschen auf, den Tanz der Engel nachzuahmen, allerdings auf geistliche Weise, denn

> [b]eim körperlichen Tanz verlasse der Körper des Tänzers im Sprung den Boden, um letztlich aber wieder darauf aufzusetzen. Der geistliche Tanz hingegen bedeute, alles Irdische zurückzulassen und in eine unsichtbare und damit unbewegte Kontemplation zu versinken.[61]

Dieser Gedanke klingt in den oben zitierten Texten über das Verb *sîgen* an und wird klar formuliert in I – und auch der Bildersatztitel zum Versdialog der Fiedelszene in

dir nachfolgen, streben nach der Geige, denn sie gibt ihnen Freude und Heil und vertreibt ihnen all ihren Kummer.

59 W, Gebauer (Anm. 37), S. 86. Übersetzung (BF): Geliebter, wirst/willst Du für mich geigen/mich in zitternde Bewegung bringen, so will/werde ich zu Dir fliegen. – Mein Geigen- und mein Saitenspiel ziehen Dich, Geliebte, hin zu vielen Freuden.

60 Zitiert nach ibid., S. 144. Übersetzung (BF): Ich will Dir auf solch süße Weise vorgeigen, dass ich dich von deinem Kummer befreie. – Dein Saitenspiel führt mich in eine solche Betrachtung, dass ich in Ohnmacht falle.

61 Knäble, Philip, Eine tanzende Kirche. Initiation, Ritual und Liturgie im spätmittelalterlichen Frankreich, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 273. Das „Irdische zurückzulassen" (*mente exedimus*, ‚außer uns sein für Gott', II Cor 5,13) findet sich auch bei Bernhard von Clairvaux wieder als *excessus mentis*: „Durch Betrachtung geistiger Erkenntnisse (*spirituales intelligentiae*) [...] wird die Seele zuweilen verzückt (*exceditur*) und von den leiblichen Sinnen abgeschnitten, so dass sie nichts mehr von sich selbst, nur noch das empfindet, was das Verbum empfindet (d.i. der Prozeß der *transformatio*). Dies geschieht, wenn der Geist (*mens*), angezogen von der Süßigkeit des unaussprechlichen (*ineffabilis*) Wortes, sich irgendwie aus sich

Mz Hic vigellat anime, que dormit[62] könnte auf eine Kontemplation verweisen, genau wie die Darstellung der ‚betrachtenden' Jungfrau in M und Z.

Die Varianten zeigen, dass die Grundstruktur des Versdialogs zur Fiedelszene im Laufe der Zeit zwar modifiziert, durch neue Texte ersetzt oder erweitert wurde, alle diese Modifikationen aber im Bereich der mystisch geprägten Allegorie bleiben: Der saitenspielende Christus möchte die minnende Seele durch sein süßes Spiel zum Reigentanz bewegen; sie ist gerne bereit, in den Reigen zu springen. In der Allegorese werden diese brautmystischen Gedanken als Vorgang der mystischen Entrückung gedeutet und – vor allem in späterer Zeit – im moralischen Sinne auf den gelebten Alltag der ‚Seele' bezogen, indem der Erwerb eines tugendhaften Lebens als Ziel formuliert wird.[63]

III. Sprachallegorien zu Christi Saitenspiel um 1300

Auf dem Bilderbogen wird eine sprachlich begleitete visuelle Bildallegorie über den Weg zur *unio* entworfen. Im Karlsruher Antiphonar wird eines dieser Bilder zur Visualisierung eines Geschehens herangezogen, das sowohl Bestandteil der mystischen Hochzeit der Hl. Agnes und Christus ist, als auch der mystischen Hochzeit einer jeden Nonne bei ihrer Weihe. Parallelen zu dieser visuellen Verwendung des Motivs vom saitenspielenden Christus finden sich in Sprach-Allegorien, sowohl auf Lateinisch als auch auf Deutsch. Die Analyse dieser Sprachbilder erlaubt es, weitere Bestandteile der Allegorie herauszuarbeiten und deren Verständnis näherzukommen. Eine der Quellen dafür ist das geschaute Offenbarungsbuch ‚Das Fließende Licht der Gottheit' der Mechthild von Magdeburg.[64] Zwar gehörte Mechthild dem Zisterzienserorden nicht offiziell an, doch verbrachte sie ihren Lebensabend im Kloster

---

selber hinausstiehlt, vielmehr raubartig entrissen wird (*raptur*) und seinem Ich entgleitet, um so das Wort zu genießen (*ut verbo fruatur*)", Ruh, Kurt, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990, S. 272. Cf. zur Rolle der kontemplativen Ruhe bei Bernhard von Clairvaux, Ohly (Anm. 17), S. 153–154.

62 Williams-Krapp (Anm. 37), S. 357, Übersetzung (BF): Hier hält die Seele, die schläft/die Augen geschlossen hält, betend Nachtwache.

63 Diese Tendenz zur verstärkten Deutung auf der Moralebene beobachtete Gebauer (Anm. 37), S. 258 übrigens für die Überlieferungsgeschichte des gesamten Werkes. – Auch in der Folgezeit lässt sich eine verflachende Rezeption des Motivs des saitenspielenden Christus im geistlichen Lied des 15. Jh.s und später im Kirchenlied ganz allgemein feststellen, cf. Salmen, Walter, Der Spielmann im Mittelalter (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Innsbruck/Neu-Rum 1983, S. 45.

64 Dass im Versdialog und in Mechthilds Offenbarungsbuch vielerlei Korrespondenzen zu beobachten sind, ist von der Forschung seit Banz (Anm. 37) immer wieder hervorgehoben worden, cf. zuletzt Gebauer (Anm. 46), S. 60, und Weiß, Bardo, Der Kontext mittelalterlicher Brautmystik, in: Hinkel (Anm. 46), S. 66–78.

Helfta, das der zisterziensischen Ordensspiritualität nahestand. Mechthild ist kurz vor der Erstellung des Karlsruher Antiphonars gestorben († 1282). Bestandteile der Allegorie wie Saitenspiel und der (Reigen)Tanz werden von Mechthild an mehreren Stellen benutzt; im bekannten 44. Kapitel aus dem ersten Buch[65] werden die einzelnen Bestandteile der Allegorie in eine narrative Abfolge gebracht:

> Nu sendet si botten us, wan si wil tanzen, und sant umb den gelǒben Abrahe und umb die gerunge der propheten und umb die kúsche diemůtekeit únser frǒwen Sante Marien und umb alle die heligen tugende Jhesu Christi und umb alle die frúmekeit siner userwelten. So wirt da ein schoͤne loptantzen.
>
> Jetzt sendet sie Boten aus, denn sie will tanzen. Und sie sandte nach dem Glauben Abrahams und nach der Sehnsucht der Propheten und nach der keuschen Demut unserer Herrin Sankt Marien und nach allen heiligen Tugenden Jesu Christi und nach aller Vortrefflichkeit seiner Auserwählten. So kommt da ein schöner Ehrentanz zustande.

Die Erzählerstimme berichtet, dass die Jungfrau tanzen gehen möchte. Daher sendet sie Boten aus, um Tugenden zu erwerben, die die Auserwählten Gottes (Abraham, Propheten, Maria, Jesus Christus und alle Heiligen) vorgelebt haben. Betrachtet man diese Vorbilder, entsteht *ein schoͤne loptantzen*, ein Ehrentanz, ähnlich dem himmlischen Reigentanz zum Lob Gottes. Dahinter steht die Vorstellung des „immerwährenden Tanz[es] der Gestirne, der Engel und Heiligen"[66] im Jenseits, ein Bild für die Harmonie zwischen Gott und seinen Geschöpfen: Über den Gleichtakt entsteht im himmlischen Reigentanz eine Art der Einswerdung zwischen Seele und Gott.[67] Von daher konnte der Tanz im himmlischen Reigen zu einem traditionellen mystischen Bild werden. Zu den tanzenden Heiligen zählen auch die Jungfrauen, die in einem himmlischen *chorea*, einem ‚Hochzeitstanz' tanzen – ein Bild, das auch von Gertrud von Helfta[68] und von Mechthild an einer anderen Stelle aufgegriffen wird: *Er wil dir ein schoͤne jungling wesen und wil den himmelreigen mit dir tretten.*[69]

An diesen himmlischen Reigentanz ist wohl auch im oben zitierten Text aus der Handschrift D gedacht worden, wo der Reigentanz als das heiligmäßige Leben auf Erden gedeutet wird, quasi als konkrete Vorwegnahme des zukünftigen himmlischen Reigentanzes der Heiligen im Himmel.

---

65 Mechthild von Magdeburg, Das fließende Licht der Gottheit. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung ins Neuhochdeutsche, hg. v. Vollmann-Profe, Gisela (Bibliothek des Mittelalters, 19), Frankfurt a.M. 2003, 1. Buch, Kap. 44, S. 58–61, mhd. Text S. 58, 32–60, 19 und Übersetzung S. 61, 1–24. Auf diesen Text von Mechthild hatte auch schon Banz (Anm. 35), S. 98–99, hingewiesen im Zusammenhang mit dem Motiv des Tanzens in der Fiedel-Szene, cf. Banz 1657–1659, und in der Trommel-Szene, cf. Banz 1800–1801 und 1818.

66 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 6.

67 Idem 1999 (Anm. 4), S. 8.

68 Cf. Gertrud von Helfta (Anm. 19), S. 3. Exercitium, Z. 379, und den Kommentar von Ringler (Anm. 19), S. 263 und 275.

69 Mechthild von Magdeburg (Anm. 65), 4. Buch, Kap. I, S. 228. Übersetzung (BF): Er will Dir ein schöner Jüngling sein und will mit Dir in den Himmelsreigen eintreten.

So kumt der jungeling und sprichet ir zů: „Juncfrǒwe, alsust fromeklich sont ir nach tantzen, als úch mine userwelten vor getanzet hant."

Dann kommt der Jüngling und sagt zu ihr: „Jungfrau, Ihr sollt den Tanz so vortrefflich weiterführen, wie (ihn) Euch meine Auserwählten vorgetanzt haben!"

Als Aufforderung zum himmlischen Reigentanz kann man auch Mechthilds Text verstehen, in dem der Jüngling ausdrücklich dazu auffordert, die Jungfrau solle seinen Auserwählten (den Engeln, den Heiligen) so nachtanzen (die Tugenden so nachahmen), wie diese vorgetanzt hätten. Die Nennung der ‚Auserwählten' bringt die Stelle auch in Zusammenhang mit den anfänglich genannten Auserwählten der Johannesapokalypse, denen – wie Agnes – die Gottesschau gewährt wird.[70]

So sprichet si: „Ich mag nit tanzen, herre, du enleitest mich. Wilt du, das ich sere springe, so můst du selber vor ansingen; so springe ich in die minne, [...]"

Da sagt sie: „Ich kann nicht tanzen, Herr, wenn Du mich nicht führst! Willst Du, dass ich tüchtig springe, so musst Du selbst zuerst der Vorsänger sein. Dann springe ich in die Liebe, [...]"

Der Mechthildsche Text reduziert die Allegorie jedoch nicht wie D auf das tugendhafte Leben und die Hoffnung auf das Jenseits sondern führt sie weiter aus, so dass die Jungfrau in Mechthilds Text wie die Hl. Agnes schon in ihrem gegenwärtigen Leben an diesem mystischen Reigentanz teilnehmen darf.

Die Jungfrau antwortet auf die Aufforderung des Jünglings, sie wolle nur dann tanzen, wenn der Herr sie führe. Der Herr ist also der Reigenführer, eine Vorstellung, die auf die apokryphen Johannesakten zurückgeht, wo Christus vor seiner Passion den Reigentanz der Apostel anführt.[71] Daraus entstand die Vorstellung vom „himmlischen Spielmann",[72] der mit einem Instrument den Reigen anführt. Im Antiphonar

70 Der Gedanke des Vor- und Nachtanzens gehört in den Kontext des Aufrufes zur Nachfolge; in der Apokalypse und im Hinblick auf die Agneslegende und das Lamm wird in diesem Zusammenhang von „alle[n] die dem Lamme folgen" (Apc 14,4) gesprochen.

71 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 5: „Christus steht als Vortänzer ‚inmitten eines Kreisreigens'. Vor der Auslieferung am Karfreitag versammelt Christus seine Jünger und fordert sie zu einem Lobgesang und -tanz auf. Übersetzung des Textes aus den Acta Johannis, hg. v. Junod, Eric und Kaestli, Daniel (Corpus christianorum. Series apocryphorum 2 Bde.), Bd. 1, Turnhout 1983, Kap. 94, S. 198: „Il nous ordonna donc de faire un cercle où nous nous tenions par la main, et, placé au milieu, il dit: ‚Répondez-moi par l'Amen.' Il commença alors à chanter un hymne en disant: ‚Gloire à toi, Père!' Et nous, en cercle, nous lui répondions par l'Amen. [...]" Der Lobgesang wird fortgeführt; dabei tanzen sowohl Christus als auch die Jünger. Kap. 95, S. 202: „[...] ‚La grâce danse!' ‚Je veux jouer de la flûte, dansez tous!'[...]." Kap. 96, S. 204: „[...] ‚Toi qui danses, comprends ce que je fais [...]'."

72 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 7, betont, dass „[d]as älteste bildliche Dokument zum Thema Christus als himmlischer Spielmann, der als Fiedler zum Tanze aufspielt", die Miniatur des Karlsruher Antiphonars sei. „Diese [die Initiale] zeigt den auf die Hl. Agnes zuschreitenden Christus, die sich im Tanzschritt und angewinkelt offenen Armen als Adorantin von einem Bett erhoben hat und damit ihre Bereitschaft zum *connubium spirituale* signalisiert. [...] Christus streicht eine zum Bezug mit drei Saiten vorgesehene Fiedel mit einem Corpus ‚à l'allemande' und ungewöhnlich aufgestellten Steg [...]." Die Vorstellung, dass Christus ein

hat Christus mit seiner linken Hand die Fiedel auf sein linkes Brustbein gelegt; sie ist nicht ganz unter das Kinn gestützt, so dass „gleichzeitiger Gesang möglich" war.[73] Christus ist als himmlischer Spielmann und Reigentanzanführer Fiedelspieler und Sänger. Mechthilds Text unterstützt die Entscheidung, auch in der Miniatur des Antiphonars Christus als Tanzanführer oder Vortänzer zu betrachten, denn nun sagt die Jungfrau in Mechthilds Offenbarungsbuch: *Wilt du, das ich sere springe, so můst du selber vor ansingen; so springe ich in die minne.*[74] Wenn der Herr den Tanz anführt und der Vorsänger ist, dann springt die Jungfrau in die Liebe, von dort in die Erkenntnis, weiter in den Genuss, und aus dem Genuss höher als alles menschliche Denken.[75] Mechthild gestaltet mit dieser Szene den Gedanken, der auch von Richard von St. Viktor und anderen formuliert worden war: alles Irdische zurückzulassen und in eine unsichtbare und damit unbewegte Kontemplation zu versinken.

> So sprichet der jungeling: „Juncfrǒwe, dirre lobetantz ist úch wol ergangen, ir súllent mit der megde sun úwern willen han, wan ir sint nu innenkliche muͤde. Kument ze mittem tage zů dem brunnenschatten in das bette der minne, da soͤnt ir úch mit im erkuͤlen."

> Da sagt der Jüngling: „Jungfrau, dieser Ehrentanz ist Euch wohl gelungen; Ihr sollt mit dem Sohn der Jungfrau Euer Verlangen stillen, denn ihr seid nun von Herzen müde. Kommt um die Mittagszeit zum Brunnenschatten in das Bett der Liebe, dort sollt Ihr Euch mit ihm erquicken!"

In Mechthilds Text folgt eine *unio* jedoch erst nach Abschluss des Tanzes, denn der Jüngling spricht die Einladung aus: *Kument ze mittem tage zů dem brunnenschatten in das bette der minne.* Ich denke, dass das in der Agnesminiatur dargestellte Bett, wie oben gesagt, das Wort *thalamum* aus der Antiphon aufnimmt, und dieses Brautgemach schließt ebenfalls den Gedanken an das zukünftige Minnebett ein. Das Saitenspiel geht also der *unio* voraus; die Allegorie selbst beinhaltet den Moment der Vereinigung noch nicht. Genauso verhält es sich auf dem rekonstruierten ursprünglichen Bilderbogen;[76] dort gehört die Fiedelszene zwar zur obersten und letzten Bilderreihe der *unio mystica*, doch folgen ihr noch die Szene der Verleihung der Krone an die

---

Musikinstrument spielt, geht auf den alttestamentlichen Typos des harfespielenden Hirten David zurück. Als sein Antitypos galt Christus, der wahre David, der wahre gute Hirte. Seit der Antike wurde Christus „als der wahre Sänger mit der Harfe angesehen und dargestellt", Blankenburg, Walter, Art. ‚David', in: Musik in Geschichte und Gegenwart 10 (1962), Sp. 39–47, hier 40.

73 Schiendorfer, Max, Musik und Tanz, in: *Edele frouwen – schoene man*. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Ausstellungskatalog hg. v. Brinker, Claudia und Flühler-Kreis, Dione, Zürich 1991, S. 284–286, hier 285.

74 Das Springen im Tanz gehörte übrigens auch zu den rechtlichen Ritualen, dem Brautlauf, bei der weltlichen Eheschliessung: Es war ein auch tänzerisch zu vollziehender Akt, denn man „springt" in den Stand der Ehe hinein, was u.a. den „sinnfällig gesprungenen Übergang in einen neuen Lebensabschnitt, den Stand der Verheirateten" bedeutete, Salmen 1999 (Anm. 4), S. 45.

75 Mechthild von Magdeburg (Anm. 65), S. 60, 8–10; zugrunde liegt einer solchen Verkettung von Zuständen wohl die Idee des Fortschreitens in der mystischen Einigung mit Gott.

76 Gebauer (Anm. 37), S. 151.

Seele und die abschließende Umarmung als *unio*-Darstellung, d.h. die Fiedelszene wäre der vorletzte Schritt vor der Einigung.

Diese mehrgliedrige, sowohl sprachlich als auch bildlich realisierte Allegorie war – so ergibt es unsere Spurensuche – um 1300 von großer Aktualität und Wirkung und ist aus dem Zusammenfluss verschiedener Metaphern im spirituellen Diskurs der Zeit, vielleicht im Zisterzienserorden, entstanden.

IV. Das Saitenspiel als Metapher für die Gnade?

Ist es möglich, den Bedeutungsraum dieser Allegorie, oder zumindest einiger ihrer Bestandteile, z.B. das nötige Voran-Singen oder Saitenspiel Christi,[77] noch weiter einzukreisen?[78] Gehen wir von der wahrscheinlichsten Rezeptionssituation für die Darstellung im Karlsruher Antiphonar aus. Während der Nokturn zum Agnesfest wiederholen die Nonnen singend die Worte der heiligen Braut des Lammes, die diese im Minnedialog mit Christus gesprochen haben soll: „Ich liebe Christus, in dessen Brautgemach ich eingetreten bin […], dessen Instrumente in melodischen Tönen für mich erschallen." Diese Worte haben die Nonnen auch während ihrer Weihe gesungen, um ihre mystische Hochzeit mit Christus zu feiern. Während des jährlichen Agnesfestes wiederholen sie also Worte ihres Dialogs mit Christus; sie sind Nachfolgerinnen der Hl. Agnes. Im Karlsruher Antiphonar ist nun eine ‚moderne' bildliche Darstellung hinzugefügt worden, die das Geschehen um Agnes in die aktuelle Frömmigkeitspraxis der mystischen Betrachtung integriert. Bei der Bildbetrachtung wird die tanzende Jungfrau, die auf dem ursprünglichen Bilderbogen nur eine einfache minnende Seele war, mit Agnes gleichgesetzt, d.h. mit all den Assoziationen gefüllt, die die Nonne mit der Hl. Agnes als Braut Christi und mit der eigenen Weihe verbindet. Die Miniatur wird somit zu einem verdichtenden Betrachtungsbild mit Memoriafunktion, dessen Wirkung dadurch verstärkt wird, dass Musik dabei hörbar ist. Durch das Bild wird einem Moment des Stundengebetes ein erweiterter Raum und entsprechende Zeit zur Betrachtung gegeben, der Moment wird festgehalten,

77 Cf. dazu auch die Auseinandersetzung mit dieser Allegorie und die Lesart bei Keller (Anm. 16), S. 214–215: „Christ strikes up on his fiddle like a *varend man* (wandering minstrel). The listener links the musical allegory with her career change from a secular wife to a religious one. As a wandering musician can extract any gift from a lord through this playing, Christ has bewitched her so much with his (dance-)music that she has given herself to the minstrel step by step. Captivated by the music, she becomes enslaved and allows her ‚wordly' clothing to be stripped from her by force. […] The bewitched soul knows exactly what the allegory of the violin signifies: *die gig ist götliche süßekait* (the fiddle is divine sweetness)." Greenspan (Anm. 4), S. 461, interpretiert Christus als den „geistlichen Verführer". Salmen 2008 (Anm. 4), S. 6, versteht Christi Musizieren „als ein würdiges Lockmittel".

78 Cf. dazu noch weitere Stellen bei Mechthild von Magdeburg (Anm. 65), S. 353, 5. Buch, Kap. 17, 4–15 oder ibid., Kap. 18, 21–29.

ausgedehnt, in Szene gesetzt und durch die Musik über das Gefühl erfahrbar. Aufgrund der Übertragung des Bildmotivs stellen sich möglicherweise auch Erinnerungen an den Versdialog ‚Christus und die minnende Seele' und Erfahrungen mit dem dort vorgeschlagenen Weg zur *unio* ein, so dass ein komplexer Verweisraum entsteht.

In den Handschriften der ‚Minnenden Seele' war das Saitenspiel als ‚süß' gekennzeichnet worden. Auch bei Mechthild verspricht Christus der Jungfrau, im Jenseits werde ihr sein Saitenspiel „süß erklingen".[79] Das Saitenspiel wird somit als ‚süß' erfahren,[80] wie die Erfahrung Gottes selbst, von dem es im Psalm heißt: „Schmeckt und seht, wie süß der Herr ist".[81]

Diese Süßigkeit ist ein über die Sinnesorgane – den Geruchs-, Geschmacks-, Seh- oder eben über den Gehörsinn – erfahrbares Gefühl, das unwiderstehlich in der Seele wirkt, einen Zwang ausübt und – bildlich gefasst – dazu führt, in der Nachfolge Christi den Reigen zu tanzen. Dabei wird der Gesang oder das Saitenspiel als der *unio* vorausgängig angesehen, so, als benötige die sehnende Seele Christi Hinführung. Somit ist das aus der Körpersphäre stammende Bild des saitenspielenden Christus eine Visualisierung von Gottes unkörperlicher Minne-Werbung um den Menschen. Es war damit ein Bildmotiv für Gottes freies Heilsangebot geschaffen,

---

79 Cf. Mechthild (Anm. 65), 5. Buch, Kap. 18, 21–29: „meine Saiten werden für dich (dann) süß erklingen". – Allerdings kann auch die menschliche Stimme bei Gott wie ‚Saitenspiel' wirken: Mechthild lässt Gott zur Jungfrau sprechen: *din stimme ist ein seitenspil minen oren*, ibid., Kap. 22, 23–24.

80 Gertrud von Helfta lässt Christus sagen, er sänge so süß (*tam dulciter*), dass die Jungfrau gezwungen wird, sich mit ihm zu vereinigen (*quo mihi cogatur uniri suavissimo amoris vinculo*), Gertrud von Helfta (Anm. 19), S. 74. Richard von St. Viktor benutzt für die Darstellung der Wirkung der Süßigkeit die Metapher des Betrunkenseins: Der Geist [bekommt] „vom Reichtum der ewigen Süßigkeit zu trinken [...], und [wird] davon ganz und gar trunken [...], so dass die Seele total vergisst, dass sie existiert oder was sie war. In dieser Freude wird sie in die Entrückung der Entfremdung geführt, sie wird in der Verzückung verwandelt und gelangt in ein gewisses überkreatürliches Verlangen durch den Zustand einer wunderbaren Seligkeit." Zitiert nach Dinzelbacher, Peter, Europäische Frauenmystik des Mittelalters. Ein Überblick, in: Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studientagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, hg. v. idem und Bauer, Dieter R., Ostfildern 1985, S. 11–23, hier 14.

81 *Gustate, et videte quoniam suavis est Dominus*, Ps 33,9. Natürlich kann die vorliegende Arbeit unmöglich die Bandbreite und die Wichtigkeit des Begriffs der „Süße" in der Mystik wiedergeben. Herzlich gedankt sei an dieser Stelle Robert Gisselbaek, der mich auf eine Stelle bei Augustinus mit explizitem Bezug zu Ps 33,9 und 1 Pt 2,3 (Aurelius Augustinus, De musica, Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel. Lateinisch-Deutsch, Hamburg 2002, S. 164) hinwies, in der zum ersten Mal die göttliche Süßigkeit behandelt wird: *Non enim amor temporalium rerum expugnaretur nisi aliqua suavitate aeternarum* (Die Liebe zu den zeitlichen Dingen wird nämlich nur durch die Süße des Ewigen besiegt). Dies sei der Erfahrung der Trunkenheit (*ebrietas*) vergleichbar, die weltliche Eitelkeiten und Einbildungen vergessen lässt. – Zur Süßigkeit bei Bernhard cf. auch den aus Ruh (Anm. 61) zitierten Text.

für ein Angebot, das der Mensch als An-sprache oder Zu-sprache erfährt, das ihn berührt und überwältigt, das aber in Worten nicht angemessen beschreibbar ist, sondern nur in körperlichen Bildern oder Tönen.

Zu der Zeit der Entstehung der Miniaturen im Karlsruher Antiphonar hatte sich die Beurteilung der Rolle der Bilder verändert, im Zisterzienserorden sicher auch aufgrund einer gewissen Ambiguität der Einstellung des Ordensvaters Bernhard: dieser propagierte einerseits die klassische mönchische bildlose Frömmigkeit,[82] andererseits aber riet er dazu, bei der Meditation von der Betrachtung eines materiellen Bildes (*sacra imago*) aus dem Leben Christi auszugehen.[83] Zur positiven Rolle solcher körperlichen Bilder im mystischen Erkenntnisprozess äußert sich Gertrud die Große. Auf ihre Frage, warum ihr Gott Visionen mit Bildern aus dem sinnlich wahrnehmbaren Bereich, also körperliche Bilder sendet, antwortet der Herr, dass der menschliche Intellekt nur über solche Bilder das Süße der unkörperlichen, spirituellen Freuden genießen könne:

> De même qu'autrefois le mode et l'économie de ma passion, de mon incarnation et de ma résurrection furent signifiés d'avance aux prophètes par les symboles mystiques et les images de la réalité, ainsi, aujourd'hui encore, les choses spirituelles et invisibles ne peuvent être exprimées à l'entendement humain que par des figures empruntées au monde sensible. Voilà pourquoi nul ne doit mépriser ce qui lui est révélé par le symbole de réalités matérielles, mais plutôt chacun doit-il faire effort pour mériter de percevoir et de goûter, par le truchement des images matérielles, la saveur des délices spirituelles.[84]

Integriert in einen mystischen Betrachtungsprozess übersetzt die Darstellung des saitenspielenden Christus (eine vorstellbare Szene aus der körperlichen Welt) eine theologische Wahrheit (spirituelle und unsichtbare Dinge) in eine gefühlte Erfahrung (wahrnehmen und schmecken): Die über das Instrumentenspiel dargestellte göttliche Ansprache könnte somit dem Akt zuvorkommender göttlicher Gnade gleichkommen.[85] Auch die Wirkung des Berührt-werdens von der Gnade würde ins Bild

---

82 Cf. dazu den Traktat ‚Apologia ad Guillelmum abbatem', in: Bernardi Opera, Bd. 3: Tractatus et opuscula, hg. v. Leclercq, Jean und Rochais, Henri M. (Editiones Cistercienses), Roma 1963, S. 63–108. Cf. dazu z.B. Hamburger, Jeffrey F., The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, S. 115.

83 Ibid., S. 121. Cf. auch Palmer (Anm. 28), S. 113.

84 Zitiert aus Gertrude d'Helfta, Œuvres spirituelles, Bd. 4: Le héraut (Livre IV), texte critique, traduction et notes, hg. v. Clément, Jean-Marie und Vregille, Bernard de, Paris 1978, S. 135; lateinischer Text ibid., S. 134: *Sicut olim incarnationis, passionis et resurrectionis meae modus et ordo a prophetis per mysticas rerum species et similitudines est praesignatus, sic et modo spiritualia et invisibilia non aliter quam per rerum cognitarum similitudines possunt ad intellectum hominum exprimi. Et ideo a nullo debet vilipendi quidquid per imaginationes rerum corporalium demonstratur, sed studere debet quilibet ut per corporalium rerum similitudinem spiritualium delectationum suaves intellectus degustare mereatur.*

85 Cf. dazu auch Schmidt, Margot, Versinnlichte Transzendenz bei Mechthild von Magdeburg, in: *Minnichlichiu gotes erkennusse*. Studien zur frühen abendländischen Mystiktradition. Heidelberger Mystiksymposium 1989, hg. v. Schmidtke, Dietrich (Mystik in Geschichte

gefasst als das Außersich-sein oder das Tanzen nach Christi Anleitung, das Hingerissen-werden zu Christus.

Es ist erstaunlicherweise einer der späten Texte im Überlieferungszusammenhang der Allegorie, der dieser Vermutung Gewicht verleiht: Im Druck I des Versdialogs, entstanden in Erfurt um 1500, assoziiert der unbekannte Redaktor/Autor die ihm vorliegende und zu kommentierende Darstellung der Allegorie vom saitenspielenden Christus mit der Verleihung der Gnade. Für die Wirkung der göttlichen Gnade zitiert er verschiedene Autoritäten, wobei der Grundtenor die Überzeugung ist, dass es die Gnade ist, die zu tugendhaftem Leben führt, so dass die menschliche Seele angenehm vor Gott wird.[86]

Bei der Auseinandersetzung mit der ihm als Vorlage dienenden bildlich gestalteten Allegorie des saitenspielenden Christus muss der spätmittelalterliche Autor auch an eine Stelle in den Paulusbriefen gedacht haben, denn in der Mitte seiner Argumentation bezieht er sich ausdrücklich auf den Apostel (*Paulvs spricht ynn einer episteln*) und argumentiert u.a. folgendermaßen:

> Sy [die Gnade] vorsoͤnet denn sunder mit gotte sy vorwandelt ewige pein in zeytliche buße schuldt pein vnd buße nympt sy abe hie inn disser zeyt macht sy alle werck vordinstlich was gutte werck mit sunden vorlorn werden die bringetl [!] sy widder.[87]

Er könnte bei dieser Argumentation an das zweite Kapitel des Epheserbriefes gedacht haben, denn in den Versen 1–5 verkündet Paulus, dass alle früher an die Sünde verfallenen, aber jetzt gläubigen Menschen von Gott in seiner großen Liebe und durch Gnade zusammen mit Christus gerettet worden seien.[88] In den bei Paulus folgenden Versen (6–10) erinnert der Apostel an das Heilsgeschehen:

> 6 und er hat uns mit auferweckt und mit eingesetzt im Himmel in Christus Jesus, 7 damit er in den kommenden Zeiten erzeige den überschwänglichen Reichtum seiner Gnade durch seine Güte gegen uns in Christus Jesus. 8 Denn aus Gnade seid ihr gerettet durch Glauben, und das nicht aus euch: Gottes Gabe ist es, 9 nicht aus Werken, damit sich nicht jemand rühme.

---

und Gegenwart. Texte und Untersuchungen. Abteilung I, Christliche Mystik 7), Stuttgart/Bad Cannstatt 1990, S. 61–88, hier 80–82.

86 Druck I, benutztes Exemplar: Schweinfurt, Museum Otto Schäfer, OS 231, D_{ii}^{r} bis D_{ii}^{v}, *Von der ynnigen selen wy sy gott casteyet vnnd im beheglich mach*, Erfurt, (ca. 1500) (GW M41121), https://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00083102/images/index.html?id=00083102&groesser=fip=eayafsdrwewqsdasfsdryzts&no=2&seite=31.

87 Übersetzung (BF): Die Gnade versöhnt den Sünder mit Gott; ewige Strafe verwandelt sie in zeitliche Buße; Schuld, Bestrafung und Buße entfernt sie. Hier in dieser Welt macht sie alle Werke verdienstlich. Was an guten Werken durch Sünde verloren wird, bringt Gnade zurück.

88 Lutherbibel 2017, Eph 2,1–5: 1 Auch ihr wart tot durch eure Übertretungen und Sünden, 2 in denen ihr früher gewandelt seid nach der Art dieser Welt [...]. 3 Unter ihnen haben auch wir alle einst unser Leben geführt [...] und waren Kinder des Zorns von Natur wie auch die andern. 4 Aber Gott, der reich ist an Barmherzigkeit, hat in seiner großen Liebe, mit der er uns geliebt hat, 5 auch uns, die wir tot waren in den Sünden, mit Christus lebendig gemacht – aus Gnade seid ihr gerettet, https://www.bibleserver.com/LUT/Epheser2.

> 10 Denn wir sind sein Werk, geschaffen in Christus Jesus zu guten Werken, die Gott zuvor bereitet hat, dass wir darin wandeln sollen.[89]

Vielleicht war die Erinnerung des mittelalterlichen Autors gerade an die Verse 6 und 7 ausschlaggebend für die Assoziation mit dem saitenspielenden Christus, denn er stellt in seinem Kommentar nun einen Bezug zu der Allegorie her:

> Sye [die Gnade] macht die innige sele eynen gemahel christi das er ir sußlich fidelt ynn beschaulickeit sy macht die sele [Diiv] ein ewige tochter des ewigenn konigs vnnd einen tempel des heiligen geistes vnd durchleuchtet sy vnnd bringet sy in alle volkommenheyt Sy bewegt ir gemut auff zu goth vnnd furet sy in got das sy gantz schwach wirt vnd verdrossen zu weltlicher vbung also das sy in got vnd in seyner ewigenn warheyt bleybet vmmer ann ende [...].[90]

Wenn der mittelalterliche Autor wirklich diese Textstellen im Auge hatte, stellt er der einzelnen Seele den „überschwänglichen Reichtum seiner Gnade“, den die Gläubigen nach Paulus erst im Jenseits erfahren (die Gottesschau oder den himmlischen Reigentanz), schon zu Lebzeiten in Aussicht, eine Gnadenerfahrung, die letztlich in einer übermächtigen und nachwirkenden Gotteserfahrung gipfelt.

89 Https://www.bibleserver.com/LUT/Epheser2.

90 Übersetzung (BF): Sie [die Gnade] verwandelt die andächtige Seele zu einer Braut Christi, so dass er ihr auf heilbringende Weise fiedelt in der *contemplatio*. Sie macht aus der Seele [D_{ii}^{v}] eine ewige Tochter des ewigen Königs und einen Tempel des Heiligen Geistes und [die Gnade] durchstrahlt sie und bringt sie zur Vollkommenheit. Sie bewegt ihr (der Seele) Begehren auf Gott hin und führt sie in Gott hinein, so dass sie ganz schwach wird und weltliche Dinge ablehnt, damit sie ohne Ende in Gott und in seiner ewigen Wahrheit bleibt.

Mystische Malerei oder Kunst der Devotion? Franziskanische Frömmigkeit und der Maestro delle Tempere francescane

Nicolas Bock (Lausanne)

Vier auf Leinwand gemalte Bilder einer neapolitanischen Flagellantenbruderschaft vermögen die vielschichtigen Verbindungen zwischen Kunst, franziskanischer Spiritualität, laikaler Bußbewegung und mystischer Erfahrung zu veranschaulichen (Taf. 7a–d). Die Ikonographie der vier Leinwandbilder und der expressive, fast grobe Malstil legten die Vermutung nahe, dass es sich um typische Beispiele einer Kunstform handelt, die als Medium frommer Meditation intendiert gewesen sei. Die Bilder seien, so die Forschung, nicht nur ein historisches Dokument religiöser Laiendevotion,[1] sondern aufgrund ihrer Expressivität auch Mittel zu spiritueller Versenkung und mystischer Erfahrung – „aggrieved humility or spiritual rapture" – gewesen.[2]

Es ist jedoch zu fragen, ob diese Assoziation zwischen Malstil und Mystik haltbar ist. Soll die Expressivität des Ausdrucks eine unmittelbare und über das gewöhnliche Bewusstsein hinausgehende Erfahrung einer transzendenten Realität hervorrufen,[3] oder dient sie vielmehr einer emotionalen, aber nicht notwendigerweise mystischen

---

1 Die bildgebende Bedeutung von Kunst für religiöse Visionen ist in der Forschung bereits breit diskutiert und nachgewiesen worden. Bilder und Statuen stellten häufig Modelle oder Formulare von Erscheinungen dar, in deren Gestalt (*sub specie*) dann die Visionen erfolgten: Meiss, Millard, Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century, Princeton 1951, S. 182–207; Krüger, Klaus, Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, hg. v. Belting, Hans und Blume, Dieter, München 1989, S. 187–200; Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 459–470; Schmitt, Jean-Claude, Rituels d'image et récits de vision, in: Testo e immagine nell'alto medioevo, 2 Bde., Spoleto 1994 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 41), Bd. 1, S. 419–459; Hamburger, Jeffrey F., Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentification of Vision in Late Medieval Art and Devotion, in: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit, hg. v. Krüger, Klaus und Nova, Alessandro, Mainz 2000, S. 47–69; Ganz, David, Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008.

2 Hoch, Adrian S., Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998) S. 206–226, hier 214–215.

3 Karrer, Otto, Art. Mystik, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7, Freiburg i.Br. 1962, Sp. 732–741, hier 732.

Verstärkung der *compassio*? Besitzt die Wahl des Bildträgers – billige Leinwand statt des üblichen teuren und in Konzeption, Schmuck, Farbwahl und Herstellung weit aufwendigeren Holzgrundes – eine weitergehende inhaltliche Bedeutung im Sinne eines Bekenntnisses zur Armut oder ist sie nur der Funktion der Bilder oder den begrenzten finanziellen Mitteln des Auftraggebers geschuldet? Welche Stellung nehmen die Bilder überhaupt in der lokalen Kunstproduktion ein? Und kann man den Auftrag der Bilder über historische Quellen in direkte Verbindung mit einer auf mystisches Erleben ausgerichteten Kunstbetrachtung bringen?

I. Die Forschung

Im Jahre 1969 veröffentlichte Ferdinando Bologna sein wegweisendes Überblickswerk über die neapolitanische Malerei des späten Mittelalters.[4] Erstmals wurde die mittelalterliche Malerei im Königreich Neapel nach modernen wissenschaftlichen Kriterien geordnet und in die Entwicklung der italienischen Kunst eingefügt. Zu den bedeutenden Funden seines Buches zählen vier Bilder aus einer Privatsammlung, die sich nach der Entfernung kräftiger Übermalungen als ein zentrales Werk des 14. Jahrhunderts entpuppten. Wegen ihrer ungewöhnlichen Maltechnik – Tempera auf Leinwand – und ihrer franziskanischen Thematik wurde der Künstler als ‚Maestro delle tempere francescane' bezeichnet. Die vier Bilder zeigen eine eigentümliche Zusammenstellung von zentralen Momenten der Erlösungsgeschichte und der *imitatio Christi* des Hl. Franziskus: 1. die thronende Madonna mit Kind flankiert von der Hl. Klara und Maria Magdalena sowie der Verkündigung, 2. die Geißelung Christi, 3. die Kreuzigung, mit dem knienden Königspaar Robert von Anjou und seiner Frau Sancia am Fuße des Kreuzes, 4. die Stigmatisierung des Hl. Franziskus.

Um diese Bilder rekonstruierte Bologna ein breites Oeuvre. Der Maler avancierte so zu einer der zentralen Künstlergestalten der neapolitanischen Malerei um 1330/40, welcher die Bildkultur Giottos, der von 1328–1333 in Neapel geweilt hatte, aufnahm und verbreitete. Der herbe Stil der vier Bilder wurde für Bologna zum Inbegriff spiritueller Malerei im Umkreis der Franziskanerdissidenten am Hofe Roberts von Anjou. Folgend bettete Pierluigi Leone de Castris den Meister in ein weitausgreifendes mediterranes Reseau ein, das mit Mallorca, Aragon und Südfrankreich die Kernlande der franziskanischen Spiritualenbewegung umfasst.[5] Die vier Tafeln

4 Bologna, Ferdinando, I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414 e un riesame dell'arte fridericiana, Roma 1969, S. 235–245. Vorher schon die monographische Behandlung von Rolfs, Wilhelm, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910, der allerdings nur die ersten 85 Seiten diesem Zeitraum widmet.

5 Bologna hatte dem Meister bereits ein Polyptychon in Sardinien zugeschrieben. Usai, Nicoletta, Il polittico di Ottana. La vita di San Francesco in un dipinto su tavola del XIV secolo, in: Ikon 3 (2010), S. 109–124. Leone de Castris, Pierluigi, Arte di corte nella Napoli angioina, Firenze 1986, S. 411–413. Idem, La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per

stehen damit für einen weit über das Königreich Neapel hinausreichenden Malstil, der nicht nur eine expressive Interpretation der Malerei Giottos vorlegt, sondern der auch formal und inhaltlich die Gebote spiritueller Frömmigkeit adäquat umsetzt.

Erst spät interessierte sich die Forschung für die Frage nach der genauen Lokalisierung der Bilder.[6] Hatte Bologna noch den größten neapolitanischen Franziskanerkonvent, das 1310 begonnene Doppelkloster Corpus Christi (heute S. Chiara), vorgeschlagen, in dem sich auch mehrere Grabmäler der königlichen Dynastie befinden,[7] vermutete Jansen, dass die vier Bilder für den von Sancia im März 1338 gegründeten Klarissenkonvent von S. Croce gemacht sein könnten, in den sich die Königin nach dem Tod ihres Gemahls zurückzog.[8] Adrian Hoch gelang dann 1998 der Nachweis, daß die Bilder für das einst unmittelbar vor den Stadtmauern gelegene Kloster S. Maria Magdalena bestimmt waren, welches von Königin Sancia zur Aufnahme von (reuigen) Prostituierten gegründet worden war. Der Konvent war eng mit dem Königshaus verbunden, da sein Vorsteher, der aus der Provence stammende und für seine spiritualistische Haltung bekannte Franziskanerbruder Phillip von Alquier, zugleich der Beichtvater der Königin war. Hoch lokalisierte die Bilder sodann in einer in der Konventskirche bezeugten Kapelle einer Flagellantenbruderschaft (*repenti*), die er mit der in S. Agostino della Zecca angesiedelten Bruderschaft ‚Congrega de'battenti della disciplina della santa Croce' identifizierte. Wegen der Darstellung des Königspaares zu Füßen der Kreuzigung benannte er Königin Sancia als Auftraggeberin.[9]

Mit dieser Deutung wies Hoch zwar in die richtige Richtung, doch bleiben mehrere Fragen offen, insbesondere was den Zweck der Bilder als Mittel zur mystischen

---

Roberto d'Angiò. Il Maestro delle tempere francescane, in: Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, atti del Convegno ‚Boccaccio angioino' Napoli-Salerno, 23–25 ottobre 2013, hg. v. Alfano, Giancarlo et alii, Firenze 2015, S. 71–80. Zum religiös-politischen Kontext cf. Evangelisti, Paolo, Metafore e icone costitutive del discorso politico francescano tra Napoli e Valencia (XIII–XV secolo), in: Studi storici 47 (2006), S. 1059–1106.

6 Hoch (Anm. 2), S. 206–226.

7 Bologna (Anm. 4), S. 237, verbindet damit als *terminus ante quem* ein Schreiben Benedikts XII. vom 24. Juni 1336, in dem der Papst S. Chiara als Hort der franziskanischen Spiritualen unter der Führung Phillips von Mallorca, dem Bruder der Königin Sancias, bezeichnet. Dagegen Hoch (Anm. 2), S. 210.

8 Zuerst Ludwig Jansen, Katherine, The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages, Princeton 2000, S. 323, die aber offenlässt, für welchen Konvent die Auftragsvergabe bestimmt gewesen war. Zu Sancias Stiftertätigkeit im Konvent cf. Hoch, Adrian S., Sovereignty and Closure in Trecento Naples. Images of Queen Sancia alias Sister Clare, in: Arte medievale 10 (1996), S. 121–139.

9 Zuerst Ludwig Jansen (Anm. 8), S. 323; Hoch (Anm. 2), S. 226. Zur gemeinschaftlichen Auftraggeberschaft cf. Pryds, Darleen, Clarisses, Franciscans, and the House of Anjou. Temporal and Spiritual Partnership in Early Fourteenth Century Naples, in: Clare of Assisi. A Medieval and Modern Women. Clarefest selected papers, hg. v. Peterson, Ingrid J. und dem Ordo Sancti Francisci (Clare centenary series 8), New York 1996, S. 103–108.

Versenkung angeht. Unklar bleibt nicht zuletzt, warum eine in einer anderen Kirche beheimatete Bruderschaft in diesem Konvent eine Kapelle besitzen sollte. Und welche Beziehung hätte diese Bruderschaft zu den Klarissen gehabt, auf die das Bildprogramm Bezug nimmt? Ausgehend von einer Analyse der Bildmittel und der historischen Quellen wird im Folgenden hingegen primär eine (para-)liturgische Nutzung der Bilder in Betracht gezogen und die Bruderschaft von S. Maria Magdalena als Auftraggeberin vorgeschlagen, der die Verwaltung des angegliederten Hospitals unterstellt war.

II. Archaisch oder modern? Die formale Tradition der Bilder

Zur näheren Bestimmung der Ausdrucksmittel und der kunsthistorischen Tradition gilt es, zunächst die einzelnen Bilder zu betrachten und auf ihre Vorbilder zu befragen. Da die vier Temperabilder sich in einer Privatsammlung befinden, liegen abgesehen von Ferdinando Bolognas und Adrian Hochs Beschreibungen keine genauen technischen Befunde vor. Jedes von ihnen ist annähernd quadratisch und misst 130 x 135 cm. Die Ränder zeigen zwar Spuren von Beschneidung, doch scheinen die Verluste aufgrund der in sich geschlossenen Bildkomposition sehr gering zu sein.[10] Die Frage nach weiteren, heute verlorenen Bildern, nach ihrer Funktion und nach dem ursprünglichen Aufstellungsort – als Bildwand, Kapellendekoration oder Altarretabel – wird weiter unten diskutiert.

Bereits das erste Bild zeigt eine ungewöhnliche Zusammenstellung. Der Hauptteil des Bildes wird von einer *Maestà* eingenommen, die jedoch Maria als *virgo lactans* zeigt (Taf. 7a). Ihr Thron wird flankiert von der Hl. Magdalena links und einer Klarisse zur Rechten, beide mit Rosenkranz. Die Klarisse, nach Ausweis des Heiligenscheins wohl mit der Hl. Klara zu identifizieren, hat ihren blutig gepeitschten Rücken entblößt und hält eine Geißel in der Hand. Die Szene wird in den oberen Ecken durch die Verkündigung ergänzt: Vor dem dunklen Bildhintergrund erscheint links Gabriel mit dem Spruchband Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta. In der gegenüberliegenden rechten Ecke kniet Maria vor einem roten Vorhang am Betpult, die Arme demütig vor der Brust gekreuzt.

Bologna betont die Nähe der *Maria lactans* zu Darstellungen des 13. Jahrhunderts.[11] Doch muss nicht nach weitentfernten Vorbildern Ausschau gehalten werden, da das Thema sich im 14. und 15. Jahrhundert steigender Beliebtheit erfreute. Formale Eigenheiten bestätigen dies: Ein Vergleich mit einem fast zeitgleichen Madonnenretabel Giottos für den päpstlichen Legaten Bertrand de Puget (1333) zeigt die große

10 Hoch (Anm. 2), S. 206.

11 Gestus und Haltung etwa einer venezianischen Ikone aus S. Marco lassen sich gut mit der neapolitanischen Tafel vergleichen und auch in den Abruzzen ist dieser Typus verbreitet, wie die Tafel aus L'Aquila zeigt.

Fähigkeit des Maestro delle tempere francescane, auf die modernsten Entwicklungen der italienischen Malerei zu reagieren (Taf. 8). Die Anlage des Thrones, seine Raumhaltigkeit, aber auch die Disposition der Madonna und die tiefen Falten ihres Mantels finden sich in beiden Bildern wieder.[12] Übernimmt der Maler also einerseits traditionelle Schemata des vorangehenden Jahrhunderts, ist er andererseits völlig modern. Trotz seiner vermeintlichen Härte und Archaik entpuppt sich das Werk damit auf der Höhe seiner Zeit!

Das chronologisch nächste Bild ist die Geißelung Christi, die in einen nach vorne offenen Innenraum mit zwei seitlichen Torbögen eingepasst ist (Taf. 7b). Der blutig geschundene und nur mit einem durchsichtigen Lendentuch bekleidete Christus ist an den Unterarmen um die mittig direkt an der Bildkante platzierte Geißelsäule gefesselt. Drei unterschiedlich gekleidete Schächer martern ihn mit Peitsche und Rutenbündeln. Sie werden von dem in Rot gekleideten Pilatus befehligt, der rechts im Torbogen erscheint. Wieder greift der Meister selektiv auf ganz bestimmte Vorbilder zurück. Modell für diese Szene war diesmal nicht Giotto, im Gegenteil, unterschiedlicher könnten beide Darstellungsweisen in ihrem Charakter nicht sein. Verband Giotto in der Arenakapelle Verurteilung, Verspottung und Geißelung in einer räumlich komplexen, vielfigurigen Szene mit einem antikischen Pilatus und einem als Verfremdungselement mittig in Szene gesetzten Schwarzen, so betont der neapolitanische Meister die Misshandlung mittels eines Close-up auf wenige, stark bewegte Akteure, vereinfacht die Komposition und gibt ihr so eine größere visuelle ‚Schlagkraft'.

Deutlicher als bei Giotto sind die visuellen Anleihen bei sienesischen Meistern. Erscheint die Isolation des leidenden Christus an der Säule und die Fokussierung auf die Gewalt der Schächer schon bei Guido da Siena in den 1270er Jahren, so verlagert Duccio in der *Maestà* die Szene in einen nach vorne offenen Kastenraum, in dem die Säule eine architektonische Funktion einnimmt. Zur Rechten erscheint hier ebenfalls der weisende Pilatus in einem roten Mantel. Mit der Aufnahme dieser Motive steht der neapolitanische Meister jedoch nicht allein, denn schon Ugolino da Siena verwendete in seinem gewaltigen Hochaltarretabel von 1325 für die Florentiner Franziskanerkirche S. Croce dasselbe Bildformular (Taf. 10).[13] Auch hier ist alles auf die

12 So schon Bologna (Anm. 4), S. 240, der auch die modern anmutende Zärtlichkeit in den Gesten des Christuskindes hervorhebt. Zu dem signierten Retabel siehe zuletzt Cerutti, Damien, Angeli per il Papa. Il polittico di Bologna, in: Giotto, l'Italia. Catalogo della mostra Milano, 2 settembre 2015–10 gennaio 2016, hg. v. Romano, Serena und Petraroia, Pietro, Milano 2015, S. 154–163.

13 Bereits erwähnt bei Bologna (Anm. 4), S. 244, der allerdings stärkere Anleihen bei Maso di Banco sieht. Cf. auch Weppelmann, Stefan, Geschichten auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche S. Croce, in: Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, hg. v. idem, Berlin 2005, S. 26–50; Boskovits, Miklos, Gemäldegalerie Berlin. Frühe italienische Malerei, Berlin 1988, S. 162–176, Nr. 67.

Vereinzelung und die schreckenserregende Handlung konzentriert, wenngleich in einer etwas feineren Ausführung denn bei dem neapolitanischen Meister. Und auch hier öffnet sich der prägnante Kastenraum jeweils zur Seite. Die bewegte Haltung Christi, sein seitlich auf die Schulter gelegtes Haupt erinnern hingegen mehr an Pietro Lorenzettis nur wenige Jahre früher entstandene, ungemein raffinierte Geißelungsszene in der Unterkirche von Assisi, deren räumliche Verschachtelung und erzählerischen Figurenreichtum der Maler jedoch verschmäht. Deutlich wird, dass die scheinbare Vereinfachung der Szene nicht auf ein altertümliches Modell rekurriert, sondern eklektisch Anleihen bei den Zeitgenossen macht.

Gewalt und spritzendes Blut sind nicht nur bei der Geißelung, sondern auch bei der Kreuzigung hervorgehoben (Taf. 7c). Das Bild arbeitet mit scharfen Kontrasten: Vor dem dunklen Hintergrund hebt sich hell das in auffallendem Weiß gekleidete, kniende Königspaar am Fuße des Kreuzes ab. Die beiden haben ihre Hände zum Gebet erhoben und sind mit den Insignien ihrer Macht – Krone und Stola – gekennzeichnet. Beide tragen leuchtend rote Untergewänder, die mit dem Rot des Mantels der kauernden Magdalena, dem roten Kreuz des Nimbus Christi und seinen spritzenden Blutströmen aus dem Bild herausleuchten. Die Trauernden, Johannes rechts, der Block der drei Marien links, sind richtiggehend ‚geknickt' und lassen ihre Häupter hängen. Wieder sind es die formale Reduktion und der Gegensatz zu den eleganten vielfigurigen Kreuzigungsszenen, wie sie etwa Giotto oder Lorenzetti in Assisi verwirklichten, die den Charakter des neapolitanischen Bildes ausmachen. Die einzelnen Bildelemente sind jedoch bekannt: Die Baumgestalt und der leidende Christus etwa erscheinen schon bei Ugolino, das der Maria entgegenspritzende Blut, wenngleich weitaus zurückhaltender, an dem von Taddeo Gaddi geschmückten Sakristeischrank von S. Croce.[14]

Das vierte Bild, die Stigmatisierung des Hl. Franziskus (Taf. 7d), fügt sich nahtlos in die bereits gemachten Beobachtungen zur Bildsprache des Maestro delle tempere francescane ein: Im Vordergrund links kniet der Heilige vor einer unwirtlichen Berglandschaft, rechts oben der rot leuchtende Cherubim vor dunklem Himmel und darunter der über seiner Lektüre eingeschlafene Bruder vor dem Eingang der kleinen rosa Kapelle.[15] Die Ikonographie der Szene war in Tafel-, Fresken- und Buchmalerei weit verbreitet und bedurfte keines spezifischen Vorbildes.

Ein Vergleich zu Giottos Fresko der Stigmatisierung in der Oberkirche von Assisi zeigt dabei neben einer Reihe von Gemeinsamkeiten auch deutliche Unterschiede,

14 Zuletzt Elston, Ashley, A Painted Saint and Passion Relics. Taddeo Gaddi's Reliquiary Cupboard for Santa Croce in Florence, in: Mendicant Cultures in the Medieval and Early Modern World, hg. v. Cornelison, Sally J., Ben-Aryeh Debby, Nirit und Howard, Peter Francis, (Europa Sacra 19), Turnhout 2016, S. 143–182.

15 Schon Bologna (Anm. 4), S. 241 und 244, bemerkte die starke Präsenz der Farbe Rot in den Bildern. Auch die Strahlen des Cherubims sind rot statt golden. Cf. Frugoni, Chiara, Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto (Saggi 780), Torino 1993, S. 214–215.

insbesondere in der Haltung der im neapolitanischen Bild nicht seitlich angewinkelten, sondern sehnsuchtsvoll vorgestreckten Arme des Heiligen und in der wirkungsvoll reduzierten Landschaftsdarstellung (Taf. 11).[16] Ein Blick auf die Buchmalerei am Ende des 13. Jahrhunderts verdeutlicht die Quellen dieser Details und auch ihre weite Verbreitung.[17] Ob Antiphonarien, Chorbücher oder Breviere, überall boten sich die gesuchten Bildmotive. Wieder zeugt das Bild von dem eklektischen Vorgehen und einer gesuchten Vereinfachung von Figurendarstellung und Hintergrund zur Steigerung der emotionalen Bildaussage.

Auffallend am neapolitanischen Bild ist das ornithologische Interesse, das sich in der detailgenauen Darstellung von elf verschiedenen Vögeln manifestiert, die dem Ereignis um den Heiligen beiwohnen. Diese sind eigentlich kein narrativer Bestandteil der Ikonographie dieser Szene und kommen auch bei Giotto nicht vor. Sicherlich könnte die in der Buchmalerei selten anzutreffende Zusammenstellung der Stigmatisierung und der Vogelpredigt zu einer Kontamination der beiden Szenen geführt haben.[18] Wahrscheinlicher ist jedoch wieder eine Verbindung zur sienesischen Malerei.[19] Sehr nahe steht der Szene des Maestro delle tempere francescane ein sienesisches Graduale aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, das in einer illuminierten Initiale ebenfalls sieben verschiedene Vögel um den Heiligen platziert und das Geschehen in kontrastierenden Farben vor dramatisch-dunklem Nachthimmel zeigt (Taf. 12).[20] Dieselbe Freude am Detail findet sich im Bild aus Neapel auch bei der Darstellung eines Obstbaumes auf der Anhöhe, der stark an die Baumportraits Giottos oder Pietro Lorenzettis dieser Szene in Assisi erinnert. Diese stark erzählerischen, ausschmückenden Details stehen im Gegensatz zu der den ersten Bildeindruck bestimmenden allgemeinen Reduktion der Formensprache und der damit einhergehenden Konzentration der Szenen auf ein schlagkräftiges Bildformular und entlarven den Maestro wieder als eigentlich ungemein fortschrittlichen Künstler seiner Zeit.

---

16 Krüger, Klaus, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jh., Berlin 1992, bes. 173–185.

17 Der Hl. Franziskus mit ausgestreckten Armen in der Tafelmalerei schon bei Bonaventura Berlingheri, Pescia, San Francesco, um 1235, aber auch in der Buchmalerei im Psalter der Isabelle de France, Fitzwilliam Museum, Cambridge, MS 300, fol. 204v aus dem 3. Viertel des 13. Jh.s, cf. Frugoni (Anm. 14), Taf. 11 und 13.

18 So z.B. im Antiphonar, Archivio Capitolare di San Pietro, Vatikanstadt, ms. B 87, fol. 78r. Frugoni (Anm. 14), Taf. 18. Bologna (Anm. 4), S. 241 beschreibt die generelle Nähe der beiden Szenen mit Verweis auf die lombardische Kunst vom Ende des 14. Jahrhunderts.

19 Dagegen Bologna (Anm. 4), S. 241, der sich, vor allem im Vergleich zu Ambrogio Lorenzetti, gegen eine Kenntnis sienesischer Kunst ausspricht und eine unabhängige Formfindung auf der Basis der Kunst Gittos („un procedimento d'accentuazione della granmatica giottesca“) postuliert.

20 Rinaldo da Siena zugeschrieben, um 1275, Einzelblatt, 52,9 x 37,2 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS 71, Inv. Nr. 2003.15. Cf. Frugoni (Anm. 14), Taf. 1.

III. Malerei und Mystik am Hofe der Anjou: die Stuttgarter Tafeln

Ein Vergleich zu zwei wohl für König Robert von Anjou gemalten Tafeln mit Szenen der Apokalypse vermag sowohl die Breite der formalen Möglichkeiten zu verdeutlichen, die im Neapel zu Beginn der dreissiger Jahre des 14. Jahrhunderts für eine zur visionären Bildandacht bestimmten Malerei zur Verfügung stand, als auch die Rolle, die dem Künstler für die Bildfindung zukam (Taf. 14a).[21] Die gleichzeitig zu den vier neapolitanischen Bildern um 1332–1334 entstandenen Tafeln wurden für eine nahsichtige, individuelle Kontemplation geschaffen – die gemalte Marmorimitation der Rückseiten legt einen Vergleich mit frei aufgestellten Andachtsbildern und Diptychen nahe.[22] Die kleinteilige und höchst komplexe Abfolge von Einzelszenen, die eine eigene Gliederung der geschilderten Ereignisse vorstellen, verlangt vom Betrachter eine äußerst genaue Kenntnis des zugrundeliegenden Bibeltextes und ein sinnendes Nachdenken über die Darstellung. Die kostbare, äußerst fein gemalte, goldene und weiße Camaieu-Malerei fordert den Betrachter zu einem konzentrierten nahsichtigen Fixieren der einzelnen Szenen, welche auf kleinen, unmittelbar abbrechenden Erdschollen angeordnet sind und die ohne Umrahmung und mangels eines einheitlichen Bildraumes auf dem blauen Grund zu schweben scheinen (Taf. 14a).[23] David Ganz sah deshalb die beiden Tafeln als „bildliche Charakterisierung der *visio spiritualis* als einer Offenbarungs- und Erkenntnisform", wobei den auf Inseln angeordneten Figurengruppen die Rolle von ‚Bildgeneratoren der Vision' zukäme und dem ‚leeren' dunkelblauen Hintergrund die eines „imaginativen Möglichkeitsfeldes".[24] Über die ‚Dialogfigur' Johannes des Evangelisten und die Engelsgestalt als ‚Brückenbauer' zu einem transzendentalen Verständnis der Szenen trete der Betrachter in eine

---

21 Tempera auf Pappelholz, 35 x 86,5 cm/34,8 x 86,8 cm, Staatsgalerie, Stuttgart, Inv. Nr. 3082 und 3100. Die Stuttgarter Apokalypse-Tafeln, hg. v. Hojer, Annette, Dresden 2018; Zaru, Denise, Les panneaux de l',Apocalypse' de Stuttgart. Une syntaxe originale de la ‚vision', in: Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento, hg. v. Praloran, Marco und Romano, Serena (Millennio medievale 82), Firenze 2009, S. 111–162; Ganz (Anm. 1), S. 218–229.

22 Die Zuschreibungsfrage zusammengestellt bei Hojer (Anm. 21), S. 35–40, bes. Anm. 89, zur Datierung cf. S. 49–51. Der ursprüngliche Aufstellungskontext der Tafeln ist unbekannt, eine Funktion als Predella ist auszuschließen, stattdessen wird eine Anbringung an der Wand als *spalliera* oder eine Verwendung als *cassone* erwogen. Ganz (Anm. 1), S. 228; Hojer (Anm. 21), S. 53–55, mit dem Vorschlag als Büchertruhe, allerdings ohne Vergleich für innen bemalte *cassoni*. Der ausgezeichnete Erhaltungszustand ohne Bestoßungen scheint zudem eine solche Verwendung als Büchertruhe auszuschließen.

23 Ganz (Anm. 1), S. 221 u. 224. „Der schwarzblaue Hintergrund verschließt sich allen Kohärenzvermutungen", wobei dessen Diskontinuität „einen Verzicht auf die Sinnbrücken zeitlicher und kausaler Sukzessivität" bedeute. Zu Technik und Malweise Hojer (Anm. 21), S. 40–42, sowie im gleichen Band der Beitrag von Künzig, Anne, Krekel, Christoph und Schultz, Julia, Weltuntergang in noblem Blau. Die Stuttgarter Apokalypse Tafeln und die Maltechnik des Trecento, in: Hojer (Anm. 21), S. 60–73.

24 Ganz (Anm. 1), S. 220 u. 223.

visionäre Kommunikation mit dem Göttlichen.[25] Im Kontext der zeitgenössischen Auseinandersetzung um die *visio beatifica*, in der Robert in einer theologischen Schrift ausdrücklich gegen Papst Johannes XXII. Stellung genommen und für die Möglichkeit der Gottesschau bereits vor dem Jüngsten Gericht plädiert hatte, deutet Ganz die Tafeln als Verbildlichung einer Gottesschau zu Lebzeiten.[26] Interessant ist dabei besonders der enge Zusammenhang mit den Predigten Roberts zur Apokalypse, in der dieser die Schau des *intellectus spiritualis* im Sinne einer geistigen Erkenntnis thematisierte: „Dem Apostel Johannes wird in Apc 4 gesagt „Komm hier herauf", das heißt durch die geistige Erkenntnis der Schrift, so „will ich die zeigen, was nachher geschehen soll", das heißt nach dem, was sich im Alten Testament ereignet hat. Daher zweitens „und sogleich war ich im Geiste", das heißt in der geistigen Erkenntnis, durch welche wir die Zukunft in der Vergangenheit und das Figurierte in den Figuren sehen."[27]

Im Gegensatz zu der traditionellen theologischen Position der Predigten stellen die Tafeln nicht nur den Versuch dar, „die höhere Stufe des Sehens mit bildlichen Mitteln vor Augen zu führen",[28] sondern sie erfüllen umgekehrt auch den Zweck, dem Betrachter durch die Materialisierung der Gottesschau eine Gelegenheit zu

25 Ganz (Anm. 1), S. 225.

26 Ibid., S. 228. Roberts dreiteiliger Brief entstand im September und Oktober 1332 sowie 1334. Robert d'Anjou, roi de Jérusalem et de Sicile. La vision bienheureuse, traité envoyé au pape Jean XXII, hg. v. Dykmans, Marc (Miscellanea historiae pontificae 30), Roma 1970, S. 6 (Io 2,15–18). Zuletzt hierzu Creutzburg, Anette, *...et vident divinam essentiam visione intuitiva et etiam faciali*. Zur Reflexion der Kontroverse um die *visio beatifica* im Bildprogramm der Stuttgarter Apokalypsetafeln, in: Buchkunst im Mittelalter und Kunst der Gegenwart. Scrinium Kilonense. Festschrift für Ulrich Kuder, hg. v. Stork, Hans-Walter, Tewes, Babette und Waszak, Christian, Nordhausen 2008, S. 55–88. Wichtig der Vergleich mit den für Robert von Anjou gefertigten und bebilderten ‚Regia Carmina' und die Ausführungen dazu bei Smout, Caroline, Sprechen in Bildern, Sprechen über Bilder. Die allegorischen Ikonotexte in den Regia Carmina des Convenevole da Prato (Pictura et Poesis 33), Köln/Weimar/Wien 2017, bes. 271–276.

27 *Johannes Apostulus in 4 Joh dicitur, „ascende huc", scilicet per spiritualem intellectum scripture, sic ‚ostendam tamquam oportet fieri post haec,' id est, post acta in vetere testamento. Et quod modus ascendi ad illa intuenda fit per spiritualem intellectum sepe sequentia manifestant. Unde secundo „et statim fui in spiritu", id est in spirituali intellectu quo et futura in preteritis et figurata cernimus in figuris, propterea nec Ezechielis in eodem misterio videre patuit rotam in medio rote nisi postquam aperti sunt ei celi et vidit visionem dei. Et Paulus similiter non est conversus altera ad spiritum nisi postquam vidit visionem dei, et aperti sunt ei celi sicut ipse ait II Cor 12 „veniam autem ad visiones et revelationes domini* [...]". Robert von Anjou, In conversione sancti Pauli, Rom, Bibliotheca Angelica, ms. 150, fol. 125r, zit. n. Musto, Ronald G., Franciscan Joachimism at the court of Naples 1309–1345. A new appraisal, in: Archivum franciscanum historicum 90 (1997), S. 419–486, hier 465. Die Übersetzung teilweise nach Ganz (Anm. 1), S. 228.

28 Ganz (Anm. 1); Smout (Anm. 26), S. 275 verweist diesbezüglich auf die Unterscheidung bei Imdahl, Max, Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 60), München 1980, S. 84–88 von „wiedererkennendem Sehen" und „sehendem Sehen".

einem eigenen spirituellen Sehen zu geben. In diesem Sinne vermag sich also in der kontemplativen Betrachtung der Tafeln die Zukunft ebenso wie die Bedeutung der Vergangenheit zu offenbaren – der Schauende erfährt eine über das gewöhnliche Bewusstsein hinausgehende Sicht auf die transzendente Realität. *Visio* und *revelatio* sind aber Vorbedingung für die Erkenntnis, wie Robert direkt im Anschluß ausführt:

> Deswegen war es nicht offenbar, in jenem Mysterium des Ezechiels das Rad inmitten des Rades zu sehen, wenn nicht nachdem ihm die Himmel geöffnet worden waren und er die Erscheinung Gottes gesehen hatte. Und in ähnlicher Weise ist zum anderen Paulus nicht zum Geiste bekehrt worden, wenn nicht nachdem er das Angesicht Gottes gesehen hatte und ihm die Himmel geöffnet worden waren, wie er selber sagt II Cor 12 „doch will ich kommen auf die Gesichte und Offenbarungen des Herrn."

Die Tafeln bilden aber nun die Ereignisse der Apokalypse nicht nur einfach farbig ab, wie es etwa in der Buchmalerei oder in Freskenzyklen meist geschieht. Durch die besondere Maltechnik erscheinen die in Gold und Ocker gemalten Szenen vor dem dunklen Grund dem Betrachter vielmehr als Lichtmalerei (Taf. 14b). Wie die Gottesschau der *visio beatifica* durch die Strahlen des *lumen gloriae* ermöglicht wird, sind präsentieren sich hier die Geschehnisse als lichtvolle Erscheinungen, und dies um so mehr als eine Beleuchtung durch Kerzenlicht Effekte von Reflektion und Bewegung sicher noch verstärkte. Analog zu *visio* der Gerechten wird der Akt der Bildbetrachtung zu einem Privileg des Sehens, das den *viri spirituales* vorbehalten ist.[29]

Maltechnik, Stil und Anlage der beiden Tafeln zeigen, dass sie für ein solches Schauerlebnis intendiert waren, also nicht der emotionalen Exaltation auf Ferne dienten, wie die vier Bilder des Maestro delle tempere francescane. Diese Art von kontemplativem Bildwerk ist selten, aber kein Einzelfall, wie die um 1338 entstandene und ebenfalls sehr komplexe ‚Allegorie der Erlösung' von der Hand des Ambrogio Lorenzetti zeigt (Taf. 13).[30] Wieder handelt es sich um ein auf Nahsicht angelegtes Kunstwerk, das einen gebildeten Betrachter und viel Zeit zur Bildkontemplation erfordert.[31]

---

29 Robert bezieht sich in seinen Predigten ausdrücklich auf die Lehre des Thomas von Aquin vom *lumen gloriae*, die 1311 offiziell anerkannt worden war. „Ihr zufolge. wird die Seele wird durch die göttliche Gabe des *lumen gloriae* zur Erkenntnis Gottes erhoben und so die Seligen der *visio beatifica* teilhaftig. [...] Die göttliche Gabe des *lumen gloriae* führt mithin zur *visio beatifica* als höchstem Ziel." Smout (Anm. 26), S. 279–282.

30 Pinacoteca Nazionale, Siena, Inv. 92, ca. 1338, 59,5 x 120 cm. Mascolo, Marco M., L'Allegoria della Redenzione, in: Ambrogio Lorenzetti, hg. v. Bagnoli, Alessandro, Bartalini, Roberto und Seidel, Max, Milano 2017, S. 290–297, Kat. Nr. 22. Die Tafel läßt sich mit einem Einzelbild identifizieren, das laut einem Inventar von 1492 am Ausgang („tavola [...] attacata a capo l'uscio de la compagnia") der Versammlungsräume einer der wichtigsten Flagellantenbruderschaften Sienas, die Compagnia dei Disciplinati, im Ospedale di S. Maria della Scala angebracht war. Die Compagnia setzte sich aus mehreren Bruderschaften zusammen.

31 Der Maler, Ambrogio Lorenzetti, war der Bruderschaft eng verbunden und hatte ihr auch testamentarisch seinen Besitz vermacht.

Der Unterschied zwischen den Stuttgarter Tafeln und den vier neapolitanischen Bildern beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Erscheinung der Bilder selbst, ihren Stil und ihre Malweise, sondern er liegt in der Bildintention selbst. Der Ansporn zur *compassio*, den die vier Leinwandbilder visuell formulieren, zielt ja weitergehend auf die *imitatio Christi*. Die Christusnachfolge aber stellt in den Augen der franziskanischen Spiritualen wie Arnaldus de Villanova und Angelus Clarenus, die in engstem Kontakt zum neapolitanischen Königshaus standen, die wichtigste Voraussetzung zu einer *vita spirituale* dar:[32] *In ipsa et per ipsam datur discretio spiritum, archanorum cognitio et beata comunio*.[33] Anders gesagt ergänzen sich die praktische *imitatio Christi per viam compassionis* und mystische *visio*, stellen sie doch zwei Ebenen der Christusnachfolge dar.

Die mystische Schau ist aber vor allem den *viri spirituales* bestimmt. Dies verdeutlicht ein Blick auf das Stifterporträt der neapolitanischen Kreuzigungsszene (Taf. 7c). Direkt rechts neben dem Kreuzesstamm knien Robert und Sancia in vermindertem Größenmaßstab. Beide tragen über ihren enganliegenden roten Untergewändern kostbare weiße Gewänder und stechen so aus der reduzierten Farbigkeit der Bilder leuchtend hervor. Robert trägt dazu seine goldene Herrscherstola, und sein Gewand weist zudem auch breite goldene Borten auf. Die Forschung hat sich bislang auf die Frage der Porträtähnlichkeit konzentriert und der Farbe ihrer Bekleidung keine Beachtung geschenkt. In der Tat kommen rote Untergewänder für Robert verschiedentlich vor, in keinem anderen Bild aber erscheinen König und Königin in Weiß.[34] Auch für andere europäische Königshäuser ist diese Farbe – ganz im Gegensatz zu den Päpsten! – nur höchst selten überliefert.[35] Auffällig ist zudem die detailgenaue Wiedergabe von Gesicht und Kleidung, die zur vereinfachenden Darstellungsweise der übrigen Figuren in einem scharfen Kontrast steht. Die leuchtend weiße Gewandung ist daher mit Sicherheit eine bewußte Wahl, der im Zusammenhang mit der Bildsituation eine besondere Bedeutung zukommt. In der Tat kreisen mehrere Predigten Roberts um die *vestes albae* der Seligen sowie um das Thema der

---

32 Musto (Anm. 27), S. 424; 432 u. 436.

33 „In dieser und durch diese wird die Erkenntnis des Geistes, die Erfahrung der geheimen Dinge und die selige Gemeinschaft gegeben." Angelo Clareno, Brief 38 (XXXVII) an Philipp von Mallorca vom 30. April 1330–1334; cf. Musto, Ronald G., Daniel Paperbroch, S.J. and the Letters of Angelo Clareno, OFM, in: Archivum franciscanum historicum 79 (1986), S. 392–410, hier 380 (II, 9–15).

34 So etwa in den Miniaturen des Cristoforo Orimina, Anjou-Bibel, Katholieke Universiteit, Maurits Sabbebibliothek, Leuven, ms 1, fol. 3v; 157v; 257r und 309r, aber auch in der Tafelmalerei: Maestro di Giovanni Barrile. Der Hl. Ludwig von Toulouse, Musée Granet, Aix-en-Provence. Cf. Perriccioli Saggese, Alessandra, Il ritratto a Napoli nel Trecento. L'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura, in: La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al contemporaneo, hg. v. Brevetti, Giulio (Artes 13), Palermo 2019, S. 37–45.

35 Vergleichbar ist allein die Alba Wilhelms II. von 1181, die sich heute unter den Reichskleinodien in der Wiener Schatzkammer befindet. Weder in zeitgenössischen Chroniken noch in den Krönungsordines der sizilianischen Könige ist die Farbe der Gewänder erwähnt oder vorgeschrieben. Freundliche Mitteilung von Mirko Vagnoni (Fribourg).

claritas, der lichtvollen Erscheinung.[36] Bezieht sich die 66. Predigt Roberts auf einen Passus der Apostelgeschichte – *Ecce astiterunt iuxta illos duos viri in vestibus albis* –, so handeln die anderen beiden über die Vision des Johannes von den Seligen im Antlitz Gottes: *Hi sunt qui venerunt de tribulatione magna et laverunt stolas suas, et dealbaverunt eas in sanguine Agni*.[37] Dieser Passus der Apokalypse antwortet auf die wortwörtliche Frage „Wer sind diese mit den weißen Kleidern?" (Apc 7,13). Die Antwort ist eng mit der oben bereits angesprochenen Frage der *visio beatifica* verknüpft. Mehr noch, im Zusammenhang mit der bildlichen Aufforderung zur *compassio* liest der Passus sich wie eine Verheißung für diejenigen, die sich in einer *vita spirituale* der Christusnachfolge hingeben und damit wie eine Erläuterung des Bildprogrammes der Bruderschaft:

> 15 Darum sind sie vor dem Stuhl Gottes und dienen ihm Tag und Nacht in seinem Tempel; und der auf dem Stuhl sitzt, wird über ihnen wohnen. 16 Sie wird nicht mehr hungern noch dürsten; es wird auch nicht auf sie fallen die Sonne oder irgend eine Hitze; 17 denn das Lamm mitten im Stuhl wird sie weiden und leiten zu den lebendigen Wasserbrunnen, und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen.

IV. Die Bruderschaft von S. Maria Maddalena

Die Ikonographie der vier Bilder erlaubt wichtige Rückschlüsse auf ihren ursprünglichen Bestimmungsort und ihr intendiertes Publikum.[38] Bereits im ersten Bild der thronenden Maria deuten die beiden weiblichen Heiligen Magdalena und Klara zu Seiten der Gottesmutter auf einen Klarissenkonvent als ursprünglichen Bestimmungs- und Aufstellungsort hin (Taf. 7a). Die Hl. Magdalena besaß dabei in Neapel einen besonderen Stellenwert. Bereits Karl II., der Vater Roberts des Weisen, war ihr in besonderer Verehrung zugetan. Noch als Kronprinz war er persönlich an der Auffindung ihrer Gebeine beteiligt und hatte anschließend ihre *translatio* in den von ihm gestifteten Konvent von Saint-Maximin-la-Sainte-Baume in seinen provenzalischen Besitzungen veranlasst.[39] Dort erhielt sie ein prächtiges goldenes Kopfreliquiar,

36 Musto (Anm. 27), S. 472–473 nennt allein vier Predigten zur *claritas*.

37 „Siehe, da stunden bei ihnen zween Männer in weißen Kleidern", Prv 66 zu Act 1,10 sowie Prv 56 und 67 zu Apc 7,14 „Diese sind's, die kommen sind aus großer Trübsal und haben ihre Kleider gewaschen und haben ihre Kleider helle gemacht im Blut des Lammes." cf. Musto (Anm. 36).

38 Allgemein zu Kunst und Bruderschaften siehe zuletzt Chen, Andrew H., Flagellant Confraternities and Italian Art 1260–1610. Ritual and experience (Visual and Material Culture 1200–1700), Amsterdam 2018; Crossing the boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities, hg. v. Eisenbichler, Konrad (Early drama, art and music monograph series 15), Kalamazoo (MI) 1991.

39 Freigang, Christian, Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen, in: Medien der Macht. Kunst

das er mit seiner eigenen Krone bekrönte. Der Hl. Magdalena war auch die Kirche des großen, dem Königshaus eng verbundenen Dominikanerkonventes in Neapel geweiht. Die Heilige hatte insgesamt einen besonderen Status für die Dynastie, als deren Schutzheilige sie inszeniert wurde.

Wohl unter dem wachsenden Einfluss der Franziskaner wandelte sich das Bild der Hl. Maria Magdalena jedoch bald. Sie wurde seit dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts immer mehr zum Inbegriff der weiblichen Büßerin. In einer seiner Predigten charakterisierte Robert der Weise die Heilige entsprechend sogar als Exempel weiblicher Schwäche schlechthin:[40] „Die Frau neigt von ihrer Natur her aus Leichtfertigkeit zu Unachtsamkeit, deswegen denken die Frauen über die eigenen Schwächen nicht nach. Das weibliche Geschlecht ist unvorsichtig und schwach [...].“[41]

Auf eben dieser franziskanisch-angevinischen Perspektive beruht Hochs Deutung sowie seine Verortung der vier Bilder. Laut Hoch bestimmte nämlich eben diese Sicht auf die Heilige die Wahl des Titulus der Hl. Maria Magdalena für den von Sancia 1324 gestifteten Klarissenkonvent.[42] Der kurz vor den Toren der Stadt gelegene Konvent

zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Michalsky, Tanja, Berlin 2001, S. 33–60, hier 40–43, betont, dass ihre Inszenierung an die Verehrung der Hl. Elisabeth und die Erhebung Karls des Großen durch die Staufer bzw. die Verehrung des Hl. Dionys durch Ludwig VII. angelehnt ist. Auch war die neapolitanische Dominikanerkirche der Hl. Magdalena geweiht. Saxer, Victor, Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Âge (Cahier d'archéologie et d'histoire 3), Paris 1959. Cf. Jansen (Anm. 8), S. 323; Hoch (Anm. 2), Anm. 15.

40 Zu König Robert von Anjou als Prediger cf. Pryds, Darleen, The King Embodies the Word. Robert d'Anjou and the Politics of Preaching (Studies in the History of Christian Thought 93), Leiden 2000; Boyer, Jean-Paul, *Ecce rex tuus*. Le roi et le royaume dans les sermons de Robert de Naples, in: Revue Mabillon 67 (1995), S. 101–136. Idem, Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIVe siècle, in: L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle, hg. v. Vauchez, André und Arnaldi, Girolamo (Collection de l'École française de Rome 245), Roma 1998, S. 131 mit einer Liste der Predigten.

41 *Mulier est naturaliter incurrens inadvertentiam ex levitate, ideo defectus proprios non cogitant* [...] *Sexus enim mulieris incautus et mollis est ut dixit Chrysostom super Mattheum.* Biblioteca Marciana, Venezia, ms. Marc. lat. Cl. 76 (2101), fol. 89. Jansen (Anm. 8), S. 322, Nr. 56; eadem, Like a Virgin. The Meaning of the Magdalen for Female Penitents of Later Medieval Italy, in: Memoirs of the American Academy in Rome 45 (2000), S. 131–152; eadem, Mary Magdalen as Model for Uncloistered Religious Women of Late Medieval Italy, in: Donne tra medioevo ed età moderna in Italia. Richerche, hg. v. Casagrande, Giovanna (Storia), Perugia 2004, S. 103–152; Kelly, Samantha, The New Solomon. Robert of Anjou (1309–1343) and Fourteenth Century Kingship (The Medieval Mediterranean 48), Leiden 2003, S. 269–274.

42 Hoch (Anm. 2), S. 211–212. Cf. D'Andrea, Gioacchino, I frati minori napoletani nel loro sviluppo storico, Napoli 1967, S. 77–79. Hoch stützt sich hauptsächlich auf die Schilderung bei Wadding, Lucas, Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum, Lyon 1626, Nachdr. Firenze 1932, Bd. 7, S. 41, Nr. XXXI. Jansen (Anm. 8), S. 323, vermutet, dass Sancia eventuell schon durch ihre Mutter Esclarmonde de Foix zur Verehrung der Hl. Magdalena gebracht worden sein könnte. Diese unterstützte den gleichnamigen Konvent in Perpignan, der ebenfalls für reuige Prostituierte bestimmt war. Außerdem war eine Palastkapelle in Perpignan der Heiligen geweiht. Cf. Otis, Leah Lydia, Prostitution and Repentance

erfreute sich rasch eines regen Zuspruchs und wuchs innerhalb von zehn Jahren auf über 180 Schwestern an.[43] Aufgrund dieses großen Erfolges folgte 1342 mit dem gleichen Ziel die Gründung eines zweiten Konventes unter dem Titulus der Hl. Maria Egyptiaca, ebenfalls also einer reuigen Frau.[44] Trotz dieses Entlastungsbaus machte der anscheinend anhaltende Zustrom reuiger Frauen in den Magdalenenkonvent nur ein Jahr später dessen bauliche Vergrößerung notwendig.[45]

Hoch führt diese Erfolgsgeschichte maßgeblich auf den Beichtvater der Königin, Philipp Alquier, zurück. Dieser stellte in seinen Predigten die sexuelle Enthaltsamkeit in den Vordergrund, wobei seine religiöse Grundhaltung stark von spiritualistischen Elementen geprägt war.[46] Als der laut Hoch eigentlich nach der Augustinerregel lebende Magdalenenkonvent 1342 unter franziskanische Aufsicht gestellt wurde, erhielt Philipp Alquier die Stellung als dessen erster Guardianus.[47] Die enge personelle und administrative Verbindung des Magdalenenkonventes zu den Bettelbrüdern erkläre damit die franziskanische Komponente in der Ikonographie der vier Tafeln. Die außergewöhnliche Darstellung der Hl. Klara als *battuta* verweise nämlich deutlich auf einen Zusammenhang mit Bußübungen, wie sie insbesondere im Umkreis der Franziskaner gepflegt wurden.[48]

Verschiedene neapolitanische Stadtführer des 17. Jahrhunderts erwähnen eine Kapelle in der Klosterkirche, die der Jungfrau Maria geweiht und mit einem Bild (*immagine*) der Verkündigung geschmückt war und von einer Büßerbruderschaft

in Late Medieval Perpignan, in: Women of the Medieval World. Essays in Honor of John H. Mundy, hg. v. Kirshner, Julius und Wemple, Suzanne F., Oxford 1985, S. 137–160.

43 Wadding (Anm. 42), S. 41, Nr. XXI; Hoch (Anm. 2), S. 213. Am 1. Februar 1338 erweiterte Sancia ihre finanzielle Unterstützung des Konventes auf 5000 Unzen Goldes p.a., zahlbar bis auf zwei Jahre nach ihrem Tode. Cf. Reg. Ang. 1337 A, fol. 37 (verloren). Spila da Subiaco, Benedetto, Un monumento di Sancia in Napoli, Napoli 1901, S. 241, Nr. 46.

44 Nachdem Papst Clemens VI. die Gründung am 2. November 1342 gestattet hatte, wurde am 19. November der Grundstein zum Bau des neuen Konventes gelegt; cf. Camera, Matteo, Annali delle due Sicilie dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III Borbone, Napoli 1860, Bd. 2, S. 491–492; D'Andrea (Anm. 42), S. 469; Hoch (Anm. 2), S. 212–213.

45 Der Anfrage Königin Sancias vom 29. Mai 1443 zur Vergrößerung des Konventes der Hl. Magdalene wurde am 6. Juni desgleichen Jahre stattgegeben. D'Engenio Caracciolo, Cesare, Napoli Sacra, Napoli 1624, S. 397–398. Cf. Camera (Anm. 44), S. 491; Hoch (Anm. 2), S. 213; Jansen (Anm. 8), S. 323 und Kap. VI zu den augustinischen Konventsgründungen.

46 Hoch (Anm. 2), S. 214–215.

47 Bulle Papst Clemens' VI. vom 21. November 1342. Bullarium Franciscanum, hg. v. Eubel, Conrad, Roma 1902, Bd. 6, S. 96–97, Nr. 162. Cf. D'Andrea (Anm. 42), S. 78; Wadding (Anm. 42), S. 600–601, Nr. XVII; Hoch (Anm. 2), S. 212–213.

48 Cf. Hoch (Anm. 2), S. 216 zur Flagellantentradition der Franziskaner („a suitable form of penance to safeguard chastity") unter Verweis auf die Inschrift der Velendekoration der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Für Neapel verweist er auf das Fresko der Hl. Elisabeth von Ungarn als Flagellantin in S. Maria Donna Regina. Hierzu Fleck, Cathleen A., To Exercise Yourself in These Things by Continued Contemplation. Visual and Textual Literacy in the Frescoes at Santa Maria Donna Regina, in: The Church of Santa Maria Donna

(*repenti*) genutzt wurde.[49] Diese identifiziert Hoch mit der ältesten neapolitanischen Flagellantenbruderschaft, der ‚Congrega de'battenti della disciplina della Santa Croce', die ihren Hauptsitz im nahegelegenen Kloster von S. Agostino della Zecca hatte. Sie habe wohl die Kapelle im Kloster von S. Maria Maddalena gegründet und müsste somit als das Bezugspublikum der vier Bilder gelten.[50]

Obschon die Überlieferungsgeschichte neapolitanischer Bruderschaften höchst brüchig und legendenverwoben ist, vermag ein Einbezug der neapolitanischen Archivalien Hochs Interpretation zu widerlegen.[51] Rosalba di Meglio zeigte nämlich auf, dass die Kirche S. Maria Maddalena weitaus älter ist und in ihren Anfängen schon auf die Zeit Herzog Johannes IV. (999–1002) zurückgeht.[52] Die von Hoch herangezogene Urkunde von 1324 bezieht sich zudem nicht auf die Gründung des Konventes durch die Königin, sondern auf das der Kirche angegliederte Hospital, das gegen ein Entgelt drei neapolitanischen Bürgern unterstellt worden war.[53] Etwas später übernahm dann

---

Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth Century Naples, hg. v. Eliott, Janis und Warr, Cordelia, Aldershot/Burlington (VT) 2004, S. 109–129.

49 „E vi edificarono un monistero delle donne monache della Maddalena, e nella chiesa edificarono una cappella, sotto 'l titolo della Vergine, nella quale si eresse subito una confraternità, con nome di Repentiti, et hebbero molti cavalieri della piazza di Capuana, Caraccioli, Loffredi, Minutoli et altri, c'hebbero pensiero di edificar un hospedale per la cura d'infermi, che si ridusse poi in questa grandezza, in che hoggi si ritrova." Capaccio, Giulio Cesare, Il Forastiero, Napoli 1634, S. 908. Die Kapelle ist dagegen nicht erwähnt bei Celano, Carlo, Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, Napoli 1692, S. 301–302, dann aber in der erweiterten Edition von Chiarini, Gian Battista, Notizie del bello bell'antico e del curioso della città di Napoli, hg. v. Celano, Carlo, Napoli 1970 (Napoli 1856), S. 1188: „Edificata nella chiesa della Maddalena una cappella col titolo della Vergine, ossia colla sacra Immagine della SS. Annunziata, in cui fondossi la confraternita col nome de'Repenti." Letzteres zit. nach Hoch (Anm. 2), S. 218.

50 Hoch (Anm. 2), S. 220: „ideal setting".

51 Cf. insbesondere di Meglio, Rosalba, Ordini mendicanti e associazionismo religioso dei laici a Napoli nel tardo Medioevo, in: Mittelalterliche Bruderschaften in europäischen Städten. Funktionen, Formen, Akteure. Medieval Confraternities in European Towns. Functions, Forms, Protagonists, hg. v. Escher-Apsner, Monika (Inklusion, Exklusion 12), Frankfurt a.M. 2009, S. 349–382.

52 Dieser unterstellte die Kirche dem Kloster S. Salvatore, aus dem später der weibliche Domenikanerkonvent von S. Pietro a Castello hervorging. Cf. d'Engenio Caracciolo (Anm. 45), S. 651. Minieri Riccio, Camillo, Notizie tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli, Napoli 1877, S. 52; di Meglio (Anm. 51), S. 352–352.

53 Am 3. Dezember 1324, cf. Ambrosio, Antonella, Il monastero femminile domenicano die SS. Pietro e Sebastiano di Napoli. Regesti dei documenti dei secoli XIV–XV (Documenti per la storia degli ordini mendicanti nel Mezzogiorno 1), Salerno 2003, S. 23, Nr. 70, zitiert nach di Meglio (Anm. 51), S. 353, Anm. 9. Für den größeren Rahmen auch eadem, La Disciplina di S. Marta. Mito e realtà di una confraternita ‚popolare', in: Napoli angioino-aragonese. Confraternite, ospedali, dinamiche politico-sociali, hg. v. Vitolo, Giovanni und eadem (Immagini del Medioevo 7), Napoli 2003, S. 147–234, bes. 179. Zur Zusammenarbeit kirchlicher und laikaler Organisationen in der Verwaltung von Einrichtungen, cf. Vitolo, Giovanni, Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII–XIV, in: Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo.

eine Bruderschaft die Führung des Hospitals, deren Obliegenheiten im Juli 1330 in einem Notariatsdokument genauer definiert wurden.[54] Darin werden die lebenden ebenso wie die bereits verstorbenen Mitglieder der Bruderschaft als Gründer von Hospital und Kirche benannt. Es ist dabei unklar, ob die Gründung der Bruderschaft in die Regierungszeit Karls II. zurückreicht, oder ob sie sich erst in den Jahren zwischen 1324–1330 formiert hatte.[55] Gleichzeitig erhielt sie eine hinter dem Hospital gelegene Liegenschaft zu einem äußerst günstigen Pachtzins für zukünftige Erweiterungsbauten zugesprochen. Wenngleich der Prior von S. Pietro a Castello sich das Recht der Ernennung zweier weltlicher Priester zum Vikar und Kaplan des Klosters vorbehielt, scheint die tatsächliche Wahl der Verantwortlichen des Konventes doch durch die Bruderschaft selbst erfolgt zu sein, die entsprechend auf zwei ihrer Mitglieder aus einer der adligen Familien Neapels, der Mormile, fiel.[56] Die Bindung des Magdalenenkonventes an den dominikanischen Mutterkonvent wurde dabei durch die Verpflichtung festgeschrieben, am Festtag der Magdalena den Prior und die Mönche von S. Pietro a Castello zu Predigt und Messe einzuladen.[57]

Die von Rosalba di Meglio angeführten Quellen ergeben somit ein wesentlich differenzierteres Bild sowohl der religiösen als auch der sozialen Hintergründe der Auftragsvergabe. Diese betreffen zum einen die von Hoch vorgeschlagene Verbindung mit franziskanischer Frömmigkeit. Hauptquelle hierfür ist das bei Luca Wadding überlieferte Massengelübde von 1334, das klar auf die Initiative der Königin und ihres Beichtvaters, Philipp von Arquier, zurückgeht. Es ist zugleich das erste Zeugnis einer Verbindung des eigentlich der Diözese unterstellten Konventes mit dem Franziskanerfrater und der Königin, die versucht, ihn aus der diözesanen Aufsicht heraus den Franziskanern zu unterstellen.[58] Dieser Prozess sollte sieben Jahre später (1342) mit der Bestallung Philipps von Arquier zum Guardianus

Studi in onore di Mario Del Treppo, hg. v. Rossetti, Gabriella und idem (Europa mediterranea 12–13), Napoli 2000, S. 4–13, am Beispiel der Bruderschaft von S. Bartolomeo.

54 Der Notariatsakt vom 3. Juli 1330 beschreibt die Verpflichtungen der Bruderschaft gegenüber dem Konvent von S. Pietro a Castello bezüglich der Führung des Hospitals. Ambrosio (Anm. 53), S. 26, Nr. 81 zit. nach di Meglio (Anm. 51), Anm. 11; cf. di Meglio (Anm. 53), S. 181–182.

55 Di Meglio (Anm. 51), S. 354, optiert für eine frühe Gründung unter Karl II. und damit für eine Gründung von Kirche und Hospital durch den Adel.

56 Ein Sarkophag der Familie vom Ende des 14. Jh.s mit dem Mormile-Wappen befindet sich im Museo di San Martino, weitere mittelalterliche Grablegen sind bislang nicht bekannt.

57 Di Meglio (Anm. 51), S. 354–355, betont das besondere Geschick in der Abfassung dieser Vereinbarungen, das es den Predigermönchen von S. Pietro erlaubt hätte, „di influenzare la confraternità-ospedale senza però forzare troppo la situazione." Der Umstand, daß die Dominikaner nicht für die Seelsorge zuständig gewesen seien, bedeute ihrer Meinung nach kein Desinteresse, vielmehr müsse ihre Einbeziehung zu den Festtagen als Versuch gewertet werden, über die Bruderschaft Zugang zu möglichst vielen Gläubigen zu gewinnen.

58 „Die Aufsicht über diesen Ort übergab die fromme Gründerin den Minoriten, und sie erwirkte auch in demselben Jahr von dem erwähnten Erzbischof, daß die gesamte Rechtsprechung jenen übertragen werde." (*Curam hujus loci commisit pia fundatrix Fratribus Minoribus, obtinuitque eodem anno a praedicto Archiepiscopo, ut jurisdictionem omnem in illos*

endgültig besiegelt werden.[59] Die ebenfalls 1334 erfolgte Annahme der Augustinerregel stellt dabei wohl einen Kompromiss für die religiöse ‚Enteignung‘ unter königlichem Druck und den franziskanischen Ansprüchen dar und drückt sich auch in der Tracht aus.[60] Mit dieser ‚Franzikanisierung‘ des mittlerweile auf 340 Schwestern angewachsenen Konventes geht ein weitergehendes finanzielles Engagement des Königshauses einher, als Sancia 1343 die bauliche Erweiterung des Konventes lanciert.[61] Diese Ereignisse stehen in Zusammenhang einer ausgreifenden franziskanischen Religionspolitik Sancias, die zur gleichen Zeit auch die Ernennungsrechte des Guardianus von S. Chiara (Corpus Christi) erhielt.[62]

Die Kohabitation der beiden Orden in S. Maria Magdalena sollte nicht lange ohne Konflikte bleiben: Bereits 1346 wurde Roberts Nachfolgerin auf dem neapolitanischen Thron, Johanna I. von Anjou, angerufen, die Rechte des Konventes von S. Pietro a Castello auf Kirche und Liegenschaften von S. Maria Maddalena zu beschützen, was sie auch bestätigte.[63] Konvent, Kirche und Hospital von S. Maria Magdalena bildeten also, religiös und organisatorisch, eine vielfältig verschachtelte Gemeinschaft verschiedener Akteure unterschiedlichster religiöser Couleur.

---

transferret). Für diese *renunciatio* muss der Konvent zum Magdalenenfest der Kathedrale jährlich ein Pfund Wachs abliefern, Wadding (Anm. 42), S. 41.

59 Die völlige Eingliederung in den Franziskanerorden und unter seine juristische Aufsicht scheint 1332 nicht erfolgt zu sein, da die Königin 1342 erneut – und diesmal erfolgreich – bittet, den Konvent aus der Obhut von Bischof und Kathedralkapitel zu entlassen und unter päpstliche Aufsicht zu stellen, cf. Wadding (Anm. 42), S. 600–601. Die religiöse Aufsicht und die *cura animum* wird dabei den Franziskanern zugesprochen. Sancia erhält zugleich das Recht zur Einsetzung der Äbtissin und des Guardianus. Cf. auch Bullarium Franciscanum (Anm. 47), S. 96–97; Jansen (Anm. 8), S. 181.

60 *Regulam observant, et habitum gerunt sancti Augustini, cingulum vero seu chordam sancti Francisci, ejusque asseclis subsunt.* („Sie beachten die Regel und tragen das Gewand des heiligen Augustinus, den Gürtel aber, oder besser die Kordel, des heiligen Franziskus, dessen Begleitern sie nahe sind.“), Wadding (Anm. 42), S. 41.

61 Zur Anzahl der Schwestern cf. Wadding (Anm. 42), S. 600–601. Zur testamentarischen Dotierung des Konventes cf. Bullarium Franciscanum (Anm. 47), S. 176. Die ‚Übernahme‘ auch klar bei Capaccio (Anm. 49), S. 908: „Ma volendo la regina Sancia ampliar il monistero della monache, venne in accordo coi governatori, ch’erano all’hora, della cappella et hospedale, che cedendola a lei, havria a sua spese edificato, nel loco di rimpetto, chiesa et hospedale molto maggiore.“ Und bei Celano (Anm. 49), S. 302: „Ma perché questi, per la gran concorrenza, ampliar si dovevano, la buona regina si fece cedere la chiesa et Hospedale dell’Annuntiata dalli Governatori, [...]“.

62 Wadding (Anm. 42), S. 604, Nr. XXI (Clemens VI., 1342). Cf. auch Gaglione, Mario, Sancia d’Aragona-Maiorca tra impegno di governo e ‚attivismo‘ francescano, in: Studi storici 49 (2008), S. 931–984.

63 Archivio di Stato di Napoli, Neapel, Corporazioni sorpresse, Bd. 1505, fol. 220–224. Cf. Ambrosio (Anm. 53), S. 38–39, Nr. 118, zitiert nach di Meglio (Anm. 51), S. 357, Anm. 15. Ein Jahr später, 1347, unterstützt Johanna den Konvent mit 100 Pfund Salz. Cf. Camera, Matteo, Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I Regina di Napoli e Carlo III di Durazzo, Salerno 1889, S. 39, laut Reg. Ang. 1347, F, fol. 155.

Ein Blick auf die soziale Zusammensetzung der Bruderschaft von S. Maria Magdalena macht die Heterogenität der religiösen Situation noch deutlicher. Eine Zuschreibung der Kapelle an die Flagellanten von S. Agostino della Zecca, wie von Hoch vorgeschlagen, kann ausgeschlossen werden. Zudem lässt sich durch die dokumentierte Überlassung des Hospitals an die Bruderschaft von S. Maria Magdalena im Jahre 1330 eine genauere soziale Verortung vornehmen: Die Bruderschaft setzte sich aus Mitgliedern des hohen Stadtadels sowie bestimmter Kaufmannsfamilien zusammen, die aus verschiedenen *seggi* der Stadt – Portanova, Montagna, Nido – kamen und von denen zumindest einer als *maestro razionale* auch ein hohes Amt am Hofe innehatte.[64] Die mehrmalige Verlängerung des Pachtvertrages 1347 und 1374 zwischen der Bruderschaft und dem Konvent von S. Pietro a Castello zeugt von dem Fortbestehen der dominikanischen Präsenz und von deren Einfluss auf Hospital und Bruderschaft.[65] Die Dokumente belegen vor allem den hohen administrativen Aufwand, den die Führung des Hospitals erforderte, und die äußerst geringen Pachtleistungen lassen erkennen, dass die finanziellen Mittel stark begrenzt waren. Der Finanzbedarf von Kloster und Hospital scheint eben auch der Hebel der königlichen Intervention zur ‚Franziskanisierung' gewesen zu sein.[66] Es wundert daher nicht, wenn zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Bruderschaft, und damit auch das Hospital, erneut der direkten Aufsicht und dem Schutz der *seggi* unterstellt wurde. Die karitative soziale Fürsorge wurde somit wieder Teil der vom Adligen kontrollierten Organisationsstrukturen der Stadt.[67]

Die stilkritische Datierung der Bilder in die Zeit um 1330/40 sowie die Präsenz von Robert und Sancia zu Seiten der Kreuzigung fügen sich damit problemlos in die hier skizzierte Chronologie der Ereignisse. Sie zeugen von dem verstärkten königlichen Engagement, das ab 1334 versuchte, sich mit allen Mitteln Geltung zu verschaffen.

---

64 Aus dem Seggio di Portanova stammen Bartolomeo Bonifacio sowie drei Mitglieder der Mormile, Nicola, Pietro und Matteo; aus dem Seggio di Montagna Landolfo Scrinario, der auch *maestro razionale* ist; aus dem Seggio di Nido schließlich Filippo Riccio. Für Manfredi Lazzo ist zwar der Seggio di Porto angegeben, doch scheint seine Familie nicht adlig gewesen zu sein, da ein weiteres Mitglied in einem anderen Dokument von 1324 als *magister* angeführt wird. Die ebenfalls genannten Matteo de Fortino und maestro Pietro d'Alessandro scheinen hingegen nicht aus dem Hochadel zu stammen. Alle Angaben bei di Meglio (Anm. 51), S. 357. Zur Bedeutung und Organisation der Seggi cf. darüberhinaus de Divitiis, Bianca, Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento, Venezia 2007. Ausführlich Lenzo, Fulvio, Memoria e identica civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli XIII–XVIII secolo, Roma 2014.

65 Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Neapel, Ms. XXVIII. C. 9, fol. 542–543. Archivio di Stato di Napoli, Neapel, Corporazioni soppresse, Bd. 1393, fol. 372v. Cf. Ambrosio (Anm. 53), S. 39, Nr. 121. Alle Angaben nach di Meglio (Anm. 51), S. 357, Anm. 15.

66 [...] *ipsa Regina in necessariis providet, et providere intendit etiam in futurum.* „[...] für deren Lebensbedürfnisse die Königin selbst aufkommt, und auch in Zukunft aufzukommen beabsichtigt", Wadding (Anm. 42), S. 600 für 1342.

67 Dokument vom 15. Oktober 1423 des Notars Dionigi di Sarno, cf. Ambrosio (Anm. 53), S. 49, Nr. 150; di Meglio (Anm. 51), S. 357–358.

Die Bilder sind zugleich wohl das früheste Zeugnis zum Flagellantentum der Bruderschaft von S. Maria Magdalena. In den Schriftquellen wird diese religiöse Praxis erst für den Beginn des 15. Jahrhunderts bezeugt. Die soziale Zusammensetzung der Bruderschaft aus den höheren Kreisen der städtischen Eliten – allesamt *litterati* – zeugt zudem von dem Anspruchsniveau der vier Bilder, deren Zielpublikum neben der Bruderschaft selbst auch der Konvent, und vielleicht sogar noch eine breitere Öffentlichkeit bei Prozessionen war. Auftragsvergabe und Ikonographie können damit nicht allein auf einen religiösen Rahmen und ein einfaches Publikum bezogen werden. Im Gegenteil, ist doch das Bild Roberts und Sancias zu Füßen der Kreuzigung nicht nur als Stifterbild zu verstehen, sondern als visuelle Anbindung der Bruderschaft an das Königshaus, das den Finanzbedarf so großzügig sicherte und damit auch die spirituelle Führung beanspruchte.

V. Theologie und Wahrnehmung

Die Themen der vier Bilder – Verkündigung und thronende Maria, Geißelung Christi, Kreuzigung und Stigmatisierung des Hl. Franziskus – stellen an und für sich keine außergewöhnliche Wahl dar, sondern greifen auf gängige Ikonographie und verbreitete Vorbilder zurück. Es ist daher nicht einfach, den religiösen Erwartungshorizont der Auftraggeber zu bestimmen. Wenngleich nämlich der allgemein gehaltene religiöse Diskurs der Bilder eine mystische Perspektive nicht nahelegt, so verhindert er sie doch auch nicht und passt sich durch das Unspezifische seiner Ikonographie unterschiedlichen Erfordernissen und Sichtweisen flexibel an.

Dies wird bereits in dem ersten Bild der Serie deutlich, der thronenden Maria (Taf. 7a). Die sie flankierenden Heiligen, Klara und Maria Magdalena, verweisen durch ihre Attribute von Rosenkranz und Geißel eindeutig auf den Kontext der Flagellantenbruderschaft, die sich vor den Bildern in ihrer Kapelle regelmäßig zu Andacht und Liturgie versammelte. Die Hl. Magdalena als reuige Sünderin steht der in ihrer *compassio* büßenden Klara gegenüber, die Vergebung wird durch die Inkarnation Christi und die Barmherzigkeit Mariens garantiert, wie sie durch die Milchnahrung symbolisiert wird.[68] Als barmherzige Mutter ist Maria nicht nur der Weg zum Paradies, sondern auch Fürbitterin der Seele, *mediatrix* zwischen Gott und Mensch.[69] Sie verteidigt den Menschen vor Gericht gegen alle Anklagen und verhilft ihm mittels ihrer mütterlichen Autorität zu einem gütigen Richtspruch. Albertus Magnus brachte

---

68 Zu diesem Themenkomplex ausführlich Seidel, Max, *Ubera matris*. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der mittelalterlichen Kunst, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 6 (1977), S. 41–98.

69 So bei Bernhard von Clairveaux, Opera Omnia, hg. v. Migne, Jacques-Paul (Patrologia Latina CLXXXII–CLXXXV, bis), Bd. 4, Paris 1862, Sermones I, Sermo in adventu Domini, II, 5, S. 175.

dies auf den Punkt:[70] *Unde sic oramus eam: Monstra te esse matrem!* Und wie könnte sie das besser denn durch ihr ins Bild gesetztes Stillen des Erlösers und die *ostentatio uberae* als Sinnbild der Barmherzigkeit!

Interessant ist bei dieser Ikonographie, dass sie gänzlich auf gängiger, marianischer Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts beruht und zu ihrem Verständnis keiner spezifischen mystischen Gedankengänge oder exegetischer Ausführungen zeitgenössischer franziskanischer Spiritualen bedarf. In der logischen Zusammen- und Gegenüberstellung seiner ikonographischen Elemente argumentiert das Bild im Sinne einer *cognitio Dei doctrinalis* klar und deutlich, ohne auf emotionale Assoziationen zu insistieren. Eine gefühlsmäßige Ansprache des Betrachters erfolgt allein über die formale Reduktion – eine anscheinend bewusste Wahl, die allerdings nicht Ikonographie und Bildinhalt bestimmt. Der Verweis auf eine Verbindung mit der Bruderschaft geben allein die Attribute der Heiligen, deren Wahl sich jedoch eher auf das Zielpublikum der reuigen Prostituierten in Kirche und Konvent bezieht, denn auf die das Hospital leitenden Männer der Bruderschaft selbst. Diese Beobachtung wird durch die ungewöhnliche franziskanische Kleidung der Gottesmutter gestützt, die wie die Hl. Klara neben ihr in ein graues Gewand und einen braunen Mantel gehüllt ist. Nur das rote Innenfutter ihres Mantels, ihre Krone und der Thron weisen sie noch als Himmelskönigin aus.

Obgleich *compassio* und Heilserwartung im Vordergrund der Themenwahl für die vier Bilder standen, lassen sich doch innerhalb der franziskanischen Literatur sehr unterschiedliche Rezeptionsweisen ausmachen, die Anhaltspunkte für unterschiedliche emotionale Lesarten der Bilder geben. Dies sei am Bild der Kreuzigung dargestellt:[71] Thematisiert das Königspaar zur Rechten des Kreuzes einen eher verinnerlichten Blick auf den Gekreuzigten, so wird das aktive Mitleiden auf der gegenüberliegenden linken Bildseite durch die am Kreuzesfuß kauernde leuchtend rot gekleidete Magdalena exemplifiziert und die dicken Blutströme evoziert. Zwei Texte aus dem franziskanischen Ambiente geben Auskunft über verschiedene Lesarten der gleichen Szene. So schildert die Hl. Klara ihre Betrachtung des Gekreuzigten in einem Brief an die Hl. Agnes von Böhmen:

> Deinen Bräutigam, schöner als alle Menschenkinder, der um Deines Heiles willen der Geringste der Menschen wurde, verachtet, zerschlagen, am ganzen Körper vielmals gegeißelt, in

---

70 *Non solum potest Filio supplicare sicut alii Sancti sed etiam potest auctoritate materna eidem imparare. Unde sic oramus eam: Monstra te esse matrem! Quasi imperiose et materna auctoritate supplica pro nobis Filio*. „Nicht nur kann sie den Sohn flehentlich bitten, wie auch andere Heilige es können, sondern sie kann ihn auch aus mütterlicher Autorität heraus befehlen. Daher beten wir zu ihr: Zeig daß Du Mutter bist! Und bitte für uns bei deinem Sohn aus quasi herrschaftlicher und mütterlicher Autorität." Albertus Magnus (Richard von St.-Laurent), Opera omnia, Bd. 36, hg. v. Borgnet, Augustus, Paris 1898, De laudibus beatae Mariae Virginis, II, cap. 1, De quadraginta specialibus causis, quare Mariae serviendum, S. 73.

71 Zur Kreuzesverehrung der Franziskaner und Stigmatisation des Hl. Franziskus, cf. Krüger (Anm. 16), S. 149–172.

> Todesnot am Kreuz verscheidend: ihn, edle Königin, blicke an, betrachte ihn, schau auf ihn, in Sehnsucht, ihm ähnlich zu werden! Wenn Du mit ihm leidest, wirst Du mit ihm herrschen, wenn Du mit ihm trauerst, wirst Du Dich mit ihm freuen, wenn Du mit ihm am Kreuze der Bedrängnis stirbst, wirst Du mit ihm im Glanz der Heiligen die himmlischen Wohnungen besitzen.[72]

Klaras Brief drückt eine sehnsuchtsvolle *compassio*, Sehnsucht, Trauer und Freude aus, aber eben auch ein Sehnen nach Glanz und Erlösung. Ganz anders die Position der blutrünstigen und gewaltorientierten Extremisten im Franziskanerorden, bei denen das Verlangen nach einer aktiven Teilhabe an den Leiden Christi im Vordergrund steht. Aus dem unmittelbaren Umkreis der Auftragsvergabe der vier Bilder stammt der Bericht über Bruder Philipp Alquier, dem Beichtvater Sancias und von ihr bestallten Guardianus des Klosters der Hl. Magdalena.[73] Von seinem glühenden Eifer wird berichtet:

> Und derweil der Heilige über das Leiden Christi meditierte wurde er von einem sehr heftigen Mitleiden durchbohrt und von vorzüglicher Liebe geschlagen. Er wollte als Auszeichnung vor allen anderen Männern die Schmerzen des Gekreuzigten spüren und erbat dies von unserem Herren. Der Herr tat dessen Verlangen also genüge. Dem Betenden und dem nach den Schmerzen Christi Durstenden erschien der Herr Jesu als Gekreuzigter, aus dessen Händen, Füßen und der Seitenwunde starke Blutströme wie Pfeile herausschossen, die die Hände, Füße und die Seite des Bruder Philippus durchbohrten, so daß man sah, wie sie sich mit seinem eigenen Blut anfüllten.[74]

Der Bericht zeugt von einer gesuchten *unio mystica* und einer perfekten *imitatio* seines Ordensgründers. Diese franziskanische Sehnsucht nach dem Blut wird im

---

72 *Sponsum tuum prae filiis hominum speciosum, pro salute tua factum virorum vilissimum, despectum, percussum et toto corpore multipliciter flagellatum, inter ipsas crucis angustias morientem, regina praenobilis, intuere, considera, contemplare, desiderans imitari. Cui si compateris conregnabis, condolens congaudebis, in cruce tribulationis commoriens cum ipso in sanctorum splendoribus mansioneaethereas possidebis, et nomen tuum in libro vitae notabitur futurum inter homines gloriosum* (EpCla 2, 20–22 = Epistola Ad Sanctam Agnetem De Praga). Cf. Grau, Engelbert und Schlosser, Marianne, Leben und Schriften der heiligen Klara von Assisi (Franziskanische Quellenschriften 2), Kevelaer 2001, S. 194–195. Cf. EpCla 4, 23–30 in Zusammenhang mit der *caritas*: *In fine vero eiusdem speculi contemplare ineffabilem caritatem, qua pati voluit in crucis stipite et in eodem mori omni mortis genere turpiori. Unde ipsum speculum, in ligno crucis positum, hic* [wohl: *haec*] *consideranda transeuntes monebat dicens: O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus; respondeamus – inquit – ei clamanti et eiulanti una voce, uno spiritu; Memoria memor ero et tabescet in me anima mea. Huius igitur caritatis ardore accendaris iugiter fortius, o regina caelestis Regis! Contemplans insuper indicibiles eius delicias, divitias et honores perpetuos et suspirando prae nimio cordis desiderio et amore proclames: Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum tuorum, sponse caelestis!* Cf. dazu ibid., S. 218.

73 Zum Bruder cf. Hoch (Anm. 2), S. 212–213, Anm. 21. Blasucci, Antonio, Filippo da Aix-en-Provence, beato, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 5, Roma 1964, S. 724–725; ebenso Hoch (Anm. 2), S. 213, Anm. 29.

74 *Et quia Sanctus de Christi Passione cogitans compassione acerbissima forebatur, dilecti amore plagatus conabatur totis viribus sentire Crucefixi dolores et hoc a Domino singulariter postu-*

Bild vielfältig in Szene gesetzt, so etwa durch die Hl. Magdalena am Kreuzesfuße, die mit ihren Händen das Blut Christi aufzufangen versucht, oder durch die Marien, die den dicken Blutstrahl Christi – *rivulus ipetuose ad modum sagittae* – abbekommen. Auch das in allen vier Bildern immer wieder aufleuchtende Rot kann im Sinne eines farbigen basso continuo auf diese Weise verstanden werden. Die *unio mystica per viam compassionis* aber ist nur wenigen vergönnt und auch nicht die alleinig mögliche Lesart des Bildes, wie der Brief der Hl. Klara zeigt. Nicht zufällig ist auch das Königspaar farblich und stilistisch in einem anderen Modus gehalten und sticht von der emotionalen Gestik und expressiven Haltung der anderen Figuren ab. Bereits Bonaventura unterschied bei der Betrachtung des Gekreuzigten zwischen Schmerz und Liebe und ließ die Emotionen eines *verus Dei cultor* zwischen lebhafter Einbildungskraft, intellektuellem Verständnis und barmherzigen Verlangen oszillieren.[75] Die formale Reduktion der Bildsprache kann also ebenso gut der einen wie der anderen Lesart als Grundlage dienen und entspricht ganz allgemein einem Verlangen nach einer *vehemens imaginatio* wie sie von Jacobus de Voragine gefordert wurde, ohne sich aber explizit auf eine mystagogische Richtung festlegen zu lassen.[76]

VI. Rekonstruktion

Ein weiterer wichtiger Faktor für die Rezeption der Bilder ist ihre ursprüngliche Aufstellung in der Kapelle der Magdalenenbruderschaft. Bereits Reihenfolge und Thematik der vier Bilder sind nicht unproblematisch. Chronologisch gesehen geht die Themenabfolge von der Verkündigung und *Madonna lactans* über die Geißelung zur Kreuzigung und weiter zur Stigmatisierung des Hl. Franziskus. Eine lineare Reihung scheint jedoch aufgrund der thematischen Sprünge ebenso wie wegen der unterschiedlichen Komposition der Malereien nur bedingt sinnvoll und steht weder formal noch inhaltlich mit bekannten italienischen Altarretabeln in Zusammenhang.[77]

---

labat. Cuius desiderio Dominus satisfaciens semel oranti et passionis Domini dolores sentire sitienti apparvit Dominus Iesus veluti Crucificxus, ex cuius manibus, pedibus et latere rivuli sanguinis impetuose ad modum sagittae prosilientis Fratris Philippi manus, pedes et latus percutientes ipso cruore replere videbantur. Chronica XXIV Generalium ordinis minorum, in: Analecta franciscana siv chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum, Bd. 3, Firenze 1897, S. 568; zit. nach Hoch (Anm. 2), S. 215.

75 *Verus Dei cultor* [...] *qui Salvatori omnium pro se crucifixo perfecte configurari desiderat* [...] *dolorem amoremque cruxifixi Iesu tanta memoriae vivactate, tanto intellectus acumine, tanta voluntatis caritate considerat,* [...]. S. Bonaventurae opera omnia, 11 Bde., Ad claras aquas (Quaracchi), 1882–1902, Bd. 8, 1898, S. 68.

76 Krüger (Anm. 16), S. 150.

77 Die zentralisierte Komposition etwa des Marienbildes wird weiter betont durch die Tatsache, dass die Verkündigung in die oberen Ecken des Bildes eingeschoben ist und nicht mit einem eigenen Szenenbild bedacht wurde, wie es bei einer erzählenden Christusvita wohl der Fall gewesen wäre.

Ferdinando Bologna vermutete daher, dass es sich um Fragmente eines wesentlich größeren erzählenden Zyklus handle.[78] Wie später auch Hoch deutete er damit die Materialwahl als billige Variante der üblichen Freskendekoration.[79] Als lokalen Vergleich verwies Bologna auf die Freskenausmalung der Klarissenempore von S. Maria Donnaregina, die eine wandfüllende, engmaschig narrative Abfolge rechteckiger Szenen bietet. Dass diese Art der Malerei nicht auf Fresken beschränkt war, sondern auch als Leinwandmalerei existierte, belegen Nachrichten zu einem etwas später entstandenen und heute verlorenen 56-teiligen Leinwandbilderzyklus zum Leben des Hl. Benedikt, den Matteo Giovannetti 1367 für ein von Papst Urban V. in Montpellier gegründetes Kolleg geschaffen hatte.[80] Ebenfalls aus einem größeren Zyklus stammen wohl vier ebenfalls auf Leinwand gemalte und wohl in Florenz um 1390 geschaffene, Niccolò di Pietro Gerini zugeschriebene Bilder der *passio Christi*, die im Jahr 2012 auf dem Kunstmarkt erschienen und bei Sotheby's verkauft wurden (Taf. 15).[81]

Die vier neapolitanischen Bilder unterscheiden sich formal jedoch deutlich von den vier Florentiner Bildern – statt der Konzentration auf wenige Personen, suggestive Leerstellen und eine reduzierte Farbigkeit handelt er sich dort eher um vielfarbige, mit einer großen Menge kostbaren Lapislazuli gemalte Wimmelbilder, und statt der markig-expressionistischen Gebärdensprache auf den Bildern aus Neapel wird dort eine gebärdenreiche und variierte Erzählung präsentiert. Scheinen also die Florentiner Bilder von Komposition und von der Themenwahl her zu einem größeren Zyklus zu gehören, sind die neapolitanischen Bilder – man denke nur an

78 „Un vero e proprio ‚lambris' a mo'di affresco", Bologna (Anm. 4), S. 236. Für die Maltechnik führt er ebenfalls ein von Giotto geschaffenes Bild in der Sakristei von Alt-St. Peter an, das in Inventaren von 1436 und 1454/1455 erwähnt ist. Cf. Müntz, Eugen und Frothingham, Arthur L., Il tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventari inediti, in: Archivio della Sociétà romana di storia patria 6 (1883), S. 81; 92 u. 220. Zu Giottos übrigen Arbeiten in S. Pietro cf. die Aufsätze von Serena Romano und Andrea de Marchi, in: Romano/Petraroia (Anm. 12).

79 Hoch (Anm. 2), S. 224–225.

80 Castelnuovo, Enrico, Un pittore italiano alla corte di Avignone (Bibliotheca di storia dell'arte 17), Torino 1962, S. 137; Bologna (Anm. 4), S. 240, Amn. 11; cf. Müntz, Eugène, Les constructions du pape Urbain V à Montpellier (1367–1370) d'après les archives secrètes du Vatican, Paris 1890, S. 11, Dokument vom 30. April 1367. Villers, Caroline, Paintings on Canvas in Fourteenth Century Italy, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 338–358, hier 352, weist darauf hin, dass die einzelnen *panni di lino* nicht sehr groß gewesen seien, da sie alle zusammen auf einem Wagen abtransportiert werden konnten. Cf. Bensi, Paolo, Gli esordi della pittura su tela in Italia attraverso le fonti medievali e rinascimentali, in: Arte lombarda CLIII (2008), S. 23–28, hier 25.

81 Niccolò di Pietro Gerini, Sotheby's, 5. Dezember 2012, Lot 16, http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/old-master-british-paintings-evening-l12036/lot.16.lotnum.html; Villers (Anm. 80), S. 353, die die Bilder noch in der Pfarrkirche in Withyam sah bevor sie in London restauriert und anschließend nach Leeds Castle verbracht wurden, führt sie auf Freskenzyklen zurück.

die Zentralität der Komposition und die Ikonographie der Mariendarstellung – wohl nicht als Teil einer größeren Wanddekoration zu rekonstruieren.[82]

Weitaus mehr Ähnlichkeiten bestehen mit Standarten von Bruderschaften.[83] Aufgrund der Empfindlichkeit des Malgrundes sind heute nur noch wenige mittelalterliche Exemplare erhalten, doch waren diese Bildgattung weit verbreitet und daher ein fester Bestandteil mittelalterlicher Kirchenaustattungen. Vergleicht man etwa zwei etwas später entstandene Standarten aus Assisi mit den neapolitanischen Bildern, so zeigen sich etliche Gemeinsamkeiten (Taf. 16a–b).[84] Wie die neapolitanische Mariendarstellung handelt es sich bei dem ‚Thronenden Franziskus mit knienden Mitgliedern einer Bruderschaft' um ein nicht narratives, hieratisches Bildformular. Parallelen zu den neapolitanischen Bildern weist auch die Themenwahl für die Rückseite der Standarten mit Kreuzigung und Stigmatisierung auf.[85] Diese Gemeinsamkeiten bestätigen sich auch im Vergleich mit 52 Bruderschaftsstandarten des 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts aus den Marken, die jüngst Victor Schmidt zusammengestellt hat. Alle Themen der vier neapolitanischen Bilder – thronende Madonna (13), Kreuzigung (12), Verkündigung (4), Stigmatisierung des Hl. Franziskus und Geißelung Christi (1) – finden sich in dieser Gruppe, und auch die Darstellung der Flagellanten (15) ist ikonographischer Standard.[86] Hinzu kommt, dass die neapolitanischen Bilder

82 Hoch (Anm. 2), S. 222, verweist zusätzlich noch auf zwei verlorene, aber von einem Notar verzeichnete Werke in S. Francesco in Treviso, gemalt von einem Maestro Marco, die eine *Dormitio virginis* und den Tod des Hl. Franziskus darstellten. Cf. Muraro, Paolo M., Paolo da Venezia (Arte e pensiero 7), Milano 1969, S. 30–31; Bologna (Anm. 4), S. 240 mit Verweis auf verlorene Leinwandbilder Giottos in S. Pietro in Vaticano *pannus cum figuris Jotti inseratus et rotolatus und imago manu Jotti in panno linteo in quodam ligno concavo*; Müntz, Eugène und Frothingham, Arthur Lincoln, Il tesoro della basilica di San Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta di inventari inediti, in: Archivio della Sociétà romana di storia patria VI (1883), S. 1–137, hier 81 u. 92.

83 Allerdings sind Leinwandbilder auch als Altarretabel bezeugt, so etwa in S. Petronio in Bologna (1393), im Mailänder Dom (1389), im Dom zu Florenz (1402) oder in der Scuola Grande della Carità in Venedig (1446). Allerdings sah der bologneser Auftrag an Lippo di Dalmasio und Giovanni di Ottonello *unam tabulam magnam cum multis figuris* vor, was der Erscheinung der vier neapolitanischen Bilder nicht entspricht, cf. Villers (Anm. 80), S. 349–350. Zu gemalten Standarten zuletzt Schmidt, Victor M., Standardi e gonfaloni processionali dalle Marche. Tardo Medioevo e Rinascimento (Mandorli 4), Perugia 2020; Dehmer, Andreas, Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance, München/ Berlin 2004; cf. auch Wolfthal, Diane, The beginnings of Netherlandish canvas painting 1450–1530, Cambridge/New York 1989.

84 Umbrischer Nachfolger des Pace di Bartolo, 1378 in Auftrag gegeben von der Bruderschaft der Hl. Stigmata in Assisi, heute Museo del Duomo. Cf. Lunghi, Elvio, Il museo della cattedrale di San Rufino ad Assisi, Assisi 1987, S. 150–153, Kat. Nr. 10; cf. Hoch (Anm. 2), S. 221–222.

85 Hoch (Anm. 2), S. 222.

86 Das häufigste Thema ist die Schutzmantelmadonna (17), gefolgt von stehenden (9) oder thronenden (3) Heiligen und der Marienkrönung (3).

auch von ihrer Größe her sich gut in die Gruppe der auf Leinwand gemalten Bruderschaftsstandarten einfügt.[87]

Die meisten Bruderschaftsstandarten sind allerdings zweiseitig bemalt.[88] Es stellt sich daher die Frage, ob sich eine ursprüngliche Aufteilung der neapolitanischen Bilder in zwei doppelseitige Paare rekonstruieren läßt. Eindeutige Kriterien zur Bestimmung von Vorder- und Rückseite sind dabei nur schwer auszumachen. Es scheint, als ob die Vorderseite meist von den Schutzheiligen der Bruderschaft oder von der Gottesmutter als wichtigster Fürbitterin eingenommen wurde, wohingegen Szenen der Passion, quasi als Vorbild, dem nachfolgenden Zug der Brüder und Flagellanten zugewandt waren.[89] Da Kirche und Konvent der Hl. Magdalena geweiht waren und die Kapelle der Bruderschaft der Jungfrau Maria käme den Szenen der *Maestà* und der Kreuzigung des neapolitanischen Ensembles die Rolle der Vorderseiten zu, Geißelung und Stigmatisierung betonen dementsprechend die *imitatio Christi* auf den Rückseiten.[90] Damit könnte für die vier neapolitanischen Bilder eine Aufstellung als doppelseitiges Diptychon in Frage kommen. Eine solche Zusammenstellung von thronender Gottesmutter und Kreuzigung Christi war nicht ungewöhnlich, wie ein zeitgleiches Werk aus St. Gereon in Köln zeigt (Taf. 17).[91] Ohne weitere Quellen bleibt dies allerdings Spekulation.

Die Aufbewahrung solcher Standarten geschah auf vielfältige Weise, häufig in extra angefertigten Tabernakeln, manchmal jedoch auch zusammengerollt in

---

87 Die von Schmidt (Anm. 83) zusammengestellten Exemplare weisen einen markanten Unterschied zwischen den eher kleineren auf Holz gemalten Standarten und den größeren auf Leinwand gemalten Exemplaren auf, deren Durchschnittsgröße weit über einem Meter liegt.

88 Ibid. listet nur zehn einseitig bemalte Exemplare. Holzstandarten wurden später zuweilen auseinandergesägt (z.B. Kat. Nr. Taf. 1; 13; 20 u. 27).

89 „I santi patroni costituivano le parti anteriori, perché funzionavano da ‚segni' delle corporazioni", und zur Geißelung: „Questo immagine è molto rilevante per una confraternità di disciplinati o battuti che avrebbero così un immagine ‚di guida' quando seguono il loro stendardo durante una processione flagellandosi." Ibid., S. 67–68. Zum Aspekt der Performanz cf. Moving subjects. Processional performance in the Middle Ages and the Renaissance, hg. v. Ashley, Kathleen und Hüsken, Wim (Ludus 5), Amsterdam/Atlanta (GA) 2001; Martignoni, Andrea, Entre textes et images. La performativité processionelle chez les flagellants dans l'Italie de la fin du moyen âge, in: Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne, hg. v. Gvozdeva, Katja und Velten, Hans Rudolf (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 39), Heidelberg 2011, S. 212–227; Pageants and processions. Images and idiom as spectacle, hg. v. du Toit, Herman, Newcastle 2009.

90 Bestätigt durch die Beschreibung Celanos (Anm. 49) in der Fassung Chiarinis aus dem 19. Jahrhundert, die die Verkündigung (zu Seiten der *Maestà*) als Bild erwähnt: „chiesa della Maddalena una cappella col titolo della Vergine, ossia colla sacra Immagine della SS. Annunziata".

91 Diptychon aus St. Gereon in Köln von 1320–1330, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin, Kat. Nr. 1627. Auf den Außenseiten Christusmonogramm und Verkündigung. Ein Diptychon aus dem Bargello, Florenz, um 1360 zeigt die thronende Maria in der Szene der Anbetung der Könige gegenüber der Kreuzigung. Vergleichbar in Bezug auf Vorder- und Rückseite ist weiterhin die um 1360 entstandene doppelseitige Tafel mit einer thronenden Madonna mit Kind

Sakristeischränken, an der Wand oder aber auch als Retabel auf dem Altar.[92] Meist aber wurden sie sichtbar und als Gegenstand zur Verehrung in Altarnähe aufgestellt. Für die vier neapolitanischen Bilder stellt sich damit die Frage nach dem eucharistischen Bezug. In diesem Zusammenhang ist eine Florentiner Quelle von 1350/1351 von Interesse, die bezeugt, dass die auf Leinwand gemalten Standarten der Bruderschaft des Gesù pellegrino – von denen eine übrigens die Geißelung Christi zeigt – als Altardekoration in S. Maria Novella genutzt wurden.[93] Wie das Beispiel einer Flagellantenbruderschaft in Perugia zeigt, konnte eine solche Doppelfunktion schon bei der Auftragsvergabe einfließen. So gab die Kommune von Perugia 10 Florin „für das Anfertigen einer Tafel der genannten Bruderschaft mit der Figur der Gottesmutter, die auf den Altar der Bruderschaft gestellt werden und bei den zukünftigen Prozessionen von den Flagellanten in der Stadt umhergetragen werden soll."[94] Doch auch dabei war eine Unterscheidung von Vorder- und Rückseite nicht immer einfach. Eine Bruderschaft aus Arezzo beschloss daher, sich ein wandelbares zweiseitiges Banner anfertigen zu lassen, das man doppelseitig für Prozessionen verwenden konnte, das sich aber auch für eine Verehrung in der Kirche aufklappen ließ:

> Und darüberhinaus wollen sie [die Mitglieder der Bruderschaft], daß ihr Banner nicht einfach, sondern doppelt zu benutzen sei, und zwar wenn es der Bruderschaft bequemt, es zu öffnen

---

auf der einen und dem Schmerzensmann auf der anderen Seite aus dem Zisterzienserinnenkloster St. Marienstern. Kulturhistorisches Museum, Görlitz, Inv. Nr. 35–55. Cf. Marx, Petra, Die äußere Kirche. Offen für Laien, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Ausstellung vom 19. März bis 3. Juli 2005, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und d. Ruhrland Museum Essen, Bonn/Essen 2005, S. 359, Kat. Nr. 242. Des Weiteren cf. das Banner einer Flagellantenbruderschaft von Spinello Aretino, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 13–175, das auf der Vorderseite die thronende Madonna und auf der Rückseite die Geisselung zeigt, cf. Villers (Anm. 80), S. 344–345, Ill. 7–8. Ein rechteckiges Banner mit der Geisselung Christi in einer Miniatur der Chroniken des Giovanni Villani, cf. Giles Arthur, Kathleen, Cult Objects and Artistic Patronage of the Fourteenth Century. Flagellant Confraternity of Gesù Pellegrino, in: Christianity in the Renaissance, hg. v. Verdon, Timothy und Henderson, John, Syracuse (NY) 1990, S. 336–360, hier 349, Ill. 137.

92 Zusammengerollt etwa Giottos überlieferte Leinwandbilder in St. Peter, cf. Anm. 78, und Villers (Anm. 80), S. 347–348. Die Anbringung an der Wand häufig erst in Spätzeiten. „Con qualche esagerazione (ma non troppo) si può concludere che una volta ‚fissato' lo stendardo dipinto quale categoria della pittura si estinse." Schmidt (Anm. 83), S. 68–75 u. 81.

93 Giles Arthur (Anm. 91), S. 336–360; Dehmer, Andreas, Dokumente zu Banner und Tabernakel der Florentiner Compagnia di Santa Maria e San Zanobi im Trecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 43 (1999), S. 597–605.

94 Pietro Perugino, Madonna della Confraternita Confraternità dei disciplinati di Santa Maria Novella di Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, Inv. Nr. 270, 146 x 104 cm. Cf. den Beschluss der Kommune vom 20. April 1496, die zehn Florin gibt *pro una tabula fienda ispius Fraternitate, cum figura BM Virginis, et ponenda in altari ipsius Fraternitatis, ac per dictos disciplinatos deferenda per civitatem in processionibus fiendis.* Schmidt (Anm. 83), S. 18, Ill. 5.

> und zu erweitern, dergestalt, dass man auf ein Mal (?) beide Teile des besagten Banners sehen kann, nämlich den vorderen und den hinteren Teil.[95]

Wie Schmidt hervorhebt, können auch zeitweilig begrenzte Aufstellungen auf einem Altar in Erwägung gezogen werden, etwa zur Karwoche.[96]

Unabhängig von der Rekonstruktion als doppelseitiges Diptychon oder als vierteilige Bilderserie ergibt sich aus der eucharistischen Konnotation der Ikonographie und der Möglichkeit einer Aufstellung der vier Bilder auf oder in direkter Nähe zum Altar die wichtige Frage nach der Lesart der Gemälde (Taf. 8/17): liturgisch-eucharistisch oder mystisch-individuell. *Maestà* und Kreuzigung sind in dieser Hinsicht klassische Themen für ein Retabel mit vielfältigen Verbindungen zur Liturgie. Der liturgische Messbezug besteht jedoch auch für die Szene der Stigmatisierung. In einem Breviar und Stundenbuch franziskanischen Ursprungs kniet der Hl. Franziskus vor einem Altar mit Messgerät (Taf. 18). Stigmatisierung wird hier nicht als Naturereignis inszeniert, sondern im Zusammenhang mit Altar und Eucharistie.[97]

Kreuzigungsopfer und Leiden Christi, wie sie in der Geißelung verbildlicht werden, sind zentrale Bestandteile der Messliturgie. Am Karfreitag und auch bei der außerösterlichen *exaltatio crucis* werden die Leiden Christi im Gottesdienst evoziert, so in der ‚Lectio' – *et aspicient ad me quem confixerunt; et plangent eum planctu quasi super unigénitum et dolébunt super eum ut doléri solet in morte primogeniti* – oder im ‚Tractus' – *Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter scelera nostra*.[98] Der hier regelmäßig geäußerte Rückbezug von den Leiden Christi auf den Betenden während des Gottesdienstes zeigt den emotionalen Einbezug des

95 Es handelt sich um die Confraternità della Santissima Trinità, die Giorgio Vasari mit der Anfertigung ihres Banners beauftragte: *Et insuper voluerunt quod vexillum non sit simplex sed duplex uti possit commode et quando societati videretur aperiri et extendi ita et aliter quod utraque pars dicti vexilli videri possit uno intruitu* [?], *videlicet anterior et posterior pars.* Franklin, David, A Gonfalone Banner by Giorgio Vasari Reassembled, in: Burlington Magazine 137 (1995), S. 747–750, hier 750; Schmidt (Anm. 83), S. 25. Zu faltbaren Polyptychen cf. idem, Portable Polyptychs with Narrative Scenes. Fourteenth-Century De luxe Objects between Italian Panel Painting and French Arts somptuaires Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento, hg. v. Schmidt, Victor M. (Studies in the History of Art 61), New Haven/London 2002, S. 395–425.

96 Schmidt (Anm. 83), S. 24; idem, Feste und bewegliche Tafelbilder im Kirchenraum. Einige Überlegungen zur Kirchenausstattung des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Mittelitalien, in: Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei, hg. v. Weppelmann, Stefan (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 60), Petersberg 2007, S. 106–115, hier 108, zur zeitweisen Aufstellung des Leinwandbildes des Guido da Siena.

97 Franziskanisches Breviar und Stundenbuch, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, ms. 280, fol. 27. Dies ist keine Ausnahme, cf. die Szene im Stundenbuch, Bibliothèque Inguimberty, Carpentras, ms. 77, fol. 180v.

98 „Sie werden schauen auf Mich, den sie durchbohrt haben, sie werden Ihn beklagen, wie man den einzigen Sohn beklagt und über Ihn weinen, wie man über den Tod des Erstgeborenen weint." „Er aber ward verwundet unsrer Sünden wegen, unsrer Frevel wegen wurde er zermalmt." Schott, Anselm OSB, Das vollständige Römische Meßbuch, Freiburg i.Br. 1903, S. 118–119.

Betrachters. Einer speziell mystischen Bildlichkeit bedarf es nicht. Expressivität und formale Vereinfachung der vier neapolitanischen Bilder lassen sich damit ebenso auf einen liturgischen Kontext wie auf gemeinschaftliche Devotionsübungen in der Kapelle beziehen, ergänzt eventuell durch eine Verwendung im Kontext von Prozessionen der Bruderschaft.[99] Ein primärer Bezug auf eine individuelle Betrachtung zur mystischen Versenkung scheint nicht beabsichtigt.[100]

Die Frage, wie und ob Malerei überhaupt Devotion und mystisches Erleben befördern kann, findet somit eine vielschichtige Antwort. Am Beispiel der vier neapolitanischen Bilder zeigte sich, dass die einfache Zuordnung expressiv gestalteter Werke in einen mystischen Kontext nicht so einfach vorgenommen werden kann wie bislang versucht. Zu komplex war der Kontext der Bilder: Die in der Bruderschaft organisierte städtische Elite traf auf konvertierte Prostituierte; Laien, und verschiedene Orden teilten sich die Verwaltung des Hospitals, die Seelsorge und die Leitung des Konvents; dazu intervenierte, diplomatisch und finanziell, auch das Königshaus bei Papst, Erzbischof und Domkapitel. Eine Lektüre der theologischen und liturgischen Quellen verdeutlicht, dass deutlicher zwischen Devotion und *imitatio Christi* einerseits und mystischer Versenkung und der *revelatio* andererseits unterschieden werden muß. Beide konnten sehr unterschiedliche Ziele verfolgen, konnten aber auch stufenweise aufeinander aufbauen. Die Erfahrung der Liturgie muß dabei deutlicher als bislang berücksichtigt und von der individuellen Versenkung *post missam* unterschieden werden. Emotion und Kontemplation aber gehörten zu beiden Sphären.[101]

---

99 Zum Liturgiebezug der Bilder, insbesondere im Verhältnis zu Wihelm Durandus, cf. Lentes, Thomas, Ereignis und Repräsentation. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Liturgie und Bild im Mittelalter, in: Die Bildlichkeit symbolischer Akte, hg. v. Stollberg-Rilinger, Barbara und Weißbrich, Thomas (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliches Wertesystem 28), Münster 2010, S.155–184, bes. 159–161; Villers (Anm. 80), S. 354, Anm. 54–55 mit Literatur zu Predigten und Theateraufführungen (*misteri*) der Flagellanten. Zur Wahrnehmungsstrategien von Diptychen cf. Williamson, Beth, The ordered exercise of intellection. The manipulation of devotional technologies, in: Image, Memory and Devotion. Liber amicorum Paul Crossley, hg. v. Opacic, Zoe und Timmermann, Achim (Studies in gothic art), Turnhout 2011, S. 121–128.

100 Zur vielgestaltigen oft paraliturgischen Devotion von Bruderschaften cf. Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image, hg. v. Wish, Barbara und Cole Ahl, Diane, Cambridge 2000.

101 Gegen eine zu klare Kategorisierung wendet sich Williamson, Beth, Altarpieces, Liturgy and Devotion, in: Speculum 79 (2004), S. 341–406; generell auch Schmidt, Victor M., Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany 1250–1400 (Italia e Paesi Bassi 8), Firenze 2005.

Rendre visible l'invisible. Mystique et peinture dans les anciens Pays-Bas au XVe siècle (Ruysbroeck l'Admirable et Jan van Eyck)

Delphine Rabier (Tours)

Les thèmes de l'expérience de l'invisible[1] et de la rencontre divine seront interrogés à travers la mise en miroir des écrits de Ruysbroeck l'Admirable (ou Jan van Ruusbroec 1293–1381 à Groenendael)[2] et de la production picturale des anciens Pays-Bas du XVe siècle, notamment par l'étude d'un portrait[3] de dévotion[4] : ‹ La Vierge au chanoine van der Paele ›[5] de Jan van Eyck.

Notre propos liminaire s'intéressera à un texte particulièrement éloquent de Ruysbroeck : ‹ Le Livre des sept clôtures › (‹ Vanden seven sloten ›)[6] dans lequel le mystique

---

1 Nous nous permettons de renvoyer ici à notre thèse de doctorat : La pensée dévotionnelle et mystique dans la peinture des anciens Pays-Bas XVe siècle à la première moitié du XVIe siècle (Études Renaissantes), Turnhout 2022 (à paraître).

2 Il existe une abondante littérature sur la mystique de Ruysbroeck. Cf. Ampe, Albert, Art. ‹ Jean Ruusbroec ›, dans : Dictionnaire de spiritualité, t. 8, Paris 1974, col. 659–697 ; Verdeyen, Paul, S. J., Ruusbroec l'Admirable, Paris 2004 (1990).

3 Sur le portrait de dévotion, cf. Belting, Hans, Le portrait médiéval et le portrait autonome, dans : Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe–XVe siècles, éd. par Olariu, Dominique, Bern 2009, pp. 123–135 ; Châtelet, Albert, Portrait et dévotion, dans : Ibid., pp. 153–166. Cf. également Campbell, Lorne, Portraits de la Renaissance. La Peinture des portraits en Europe aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1991 (1990). Sur l'intégration du dévot dans la production picturale des anciens Pays-Bas au XVe siècle, nous nous référons également à l'article de Dekeyzer, Brigitte, For Eternal Glory and Remembrance. On the Representation of Patrons in Late Medieval Panel Paintings in the Southern Low Countries, dans : The Use and Abuse of Sacred Places in Late Medieval Towns, éd. par Trio, Paul et De Smet, Marian, Leuven 2006, pp. 71–101.

4 Au sujet de la réception, de l'utilisation et de l'évolution des images de dévotion, consulter Panofsky, Erwin, Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge, Paris 1997 ; Ringbom, Sixten, De l'icône à la scène narrative, Paris 1997 ; Belting, Hans, L'Image et son public au Moyen Âge, Paris 1998 ; Wirth, Jean, L'image médiévale. Naissance et développement (VIe–XVe siècle), Paris 1989 ; van Os, Henk, The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500, Amsterdam 1994 ; Schmitt, Jean-Claude, Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge, Paris 2002.

5 1434–1436, huile sur bois, 122 x 157 cm, Groeningemuseum, Brügge.

6 Ruysbroeck l'Admirable, Œuvres. Le Miroir du salut éternel/Les Sept clôtures/Les Sept degrés de l'échelle d'amour spirituel, trad. par des Bénédictins de Saint-Paul de Wisques, Bruxelles 1919. Pour le texte original en moyen néerlandais avec traduction anglaise en re-

brabançon utilise le langage des couleurs et des pierres précieuses pour décrire l'ascension spirituelle et la rencontre avec Dieu. L'expérience de la vision surnaturelle sera par la suite étudiée dans les portraits de dévotion où le fidèle est représenté dans un état intermédiaire, semi-conscient, déconnecté du monde réel et absorbé dans la vision sacrée (le lien sera également fait ici avec des textes issus du mouvement spirituel de la Dévotion moderne).[7]

I. Visions et langage divin des couleurs chez Ruysbroeck l'Admirable

Ruysbroeck l'Admirable et les auteurs de la Dévotion moderne[8] présentent le détachement des images, physiques et mentales, comme une condition ou tout du moins un préalable nécessaire pour s'élever vers Dieu. Toutefois, il est indéniable que c'est sous l'influence des images mentales que s'est créée toute une iconographie médiévale pour guider le dévot lors de ses pratiques méditatives. Jeffrey F. Hamburger remarque à juste titre que « les théologiens et les mystiques ont recours à des théories de la

gard et traduction latine en bas de page (Laurentius Surius), cf. Ruusbroec, Jan van, Opera Omnia. Vanden seven sloten/The Seven Enclosures/De septem custodiis, éd. et intr. par de Baere, Guido, trad. par Rolfson, Helen, Turnhout 1989.

7 Le mouvement de la Dévotion moderne a suscité de nombreux travaux. Citons ici quelques références essentielles : Hyma, Albert, The Brethren of the Common life, Michigan 1950 ; Debongnie, Pierre, Dévotion moderne, dans : Dictionnaire de Spiritualité, t. 3, Paris 1953, col. 727–747 ; Epinay-Burgard, Georgette, Gérard Grote 1340–1384, et les débuts de la Dévotion moderne, Wiesbaden 1970 ; La Dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du XVI[e] siècle, éd. par Cauchies, Jean-Marie (Publications du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes [XIV[e]–XVI[e] s.] 29), Basel 1989 ; van Engen, John, Devotio Moderna. Basic Writings, New York 1998.

8 Nous renvoyons ici au programme de méditation de Gérard Groote, ‹ Tractatus de quattuor generibus meditabilium › (Traité des quatre genres de méditation), probablement rédigé en 1382 ou 1383. Groote y propose une réflexion sur la fonction de l'image, matérielle et imaginative, au cœur de la vie spirituelle. Il insiste sur la justification du rôle des images pour surpasser la faiblesse de la compréhension humaine. L'image, utile aux débutants, peut soutenir « la faiblesse de notre imagination : nourrissant l'esprit de l'enfant du lait du Christ avec plus de force et d'à-propos, elle le ramène plus étroitement à l'amour du Christ ». Pour la traduction française de ce traité et les commentaires, cf. Epiney-Burgard, Georgette, Geert Grote fondateur de la Dévotion moderne. Lettres et traités, Turnhout 1998, pp. 215–256. Pour l'édition critique du traité en latin, cf. Grote Gerardo, Il Trattato ‹ De quattuor generibus meditabilium ›, éd. par Tolomio, Ilario (Pubblicazioni dell'Istituto di Storia della Filosofia e del Centro per Richerche di Filosofia Medioevale, Nuova Serie 18), Padova 1975 ; van Herwaarden, Jan, Geert Grote Traktaat Over Meditati. De quattuor generibus meditabilium, dans : Ons geestelijk erf 59 (1985), pp. 130–141.

vision pour rendre compte du travail de l'imagination, révélant dans son processus quelque chose des attitudes par rapport à l'art et l'expérience visuelle ».[9]

Cette notion même de vision nécessite quelques explications.[10] C'est à S. Augustin (354–430), qui s'appuie sur l'ascension de Paul au troisième ciel,[11] que remontent les fondements tripartites de la vision médiévale. Il hiérarchise trois types de vision,[12] par ordre d'importance croissante: la vision corporelle « selon les yeux du corps », la « vision spirituelle » (ou imaginative), et la « vision intellectuelle » (la seule infaillible, « intellectualis autem visio non fallitur »).[13] La dernière vision est « la condition des deux précédentes ».[14] À ce stade il n'y a aucune place pour l'image corporelle puisque nous atteignons une vision sans représentation et immédiate des réalités intelligibles. Nous retiendrons donc que cette tripartition des visions nous conduit vers l'intériorité ; qu'il ne faut pas appréhender les trois visions comme un processus disruptif,

---

9 Hamburger, Jeffrey F., Visible, dans : Encyclopédie des mystiques rhénans d'Eckhart à Nicolas de Cues et leur réception, éd. par Vannier, Marie-Anne et alii, Paris 2011, pp. 1241–1249, ici 1245 ; Honée, Eugène, Image and Imagination in the Medieval Culture of Prayer. A Historical Perspective, dans : The Art of Devotion in the Late Middle Ages 1300–1500, éd. par van Os, Henk et alii, Princeton 1994, pp. 157–174 ; Nelson, Robert S., Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as other saw, Chicago 2000 ; Biemoff, Suzannah, Sight and Embodiment in the Middle Ages, New York 2002 ; Belting, Hans, Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art, Paris 1998, pp. 557–559.

10 Adnès, Pierre, Art. ‹ Visions ›, dans : Dictionnaire de spiritualité, t. 6, Paris 1965–1967, col. 949. Notons dès à présent la définition que donne l'auteur du mot vision : « Le mot vision désigne, à proprement parler, la perception du monde extérieur par l'organe de la vue, qui constitue un des ‹ cinq sens › communément admis. Abstraitement, on l'appliquera à l'action de se représenter les choses en esprit ou à une façon particulière et personnelle de les concevoir. Dans le langage surtout religieux [...], une vision est la manifestation sensible ou mentale de réalités tenues pour naturellement invisibles et insaisissables à l'homme dans les circonstances actuellement données. » Cf. Lentes, Thomas, As far as the eye can see. Rituals of Gazing in the Late Middle Ages, dans : The Mind's eye. Art and Theologycal Argument in the Middle Ages, éd. par Hamburger, Jeffrey F. et Bouché, Anne-Marie, Princeton 2006, pp. 360–373, ici 361–363.

11 Cf. II Cor 12,2–4 : « Je sais qu'un fidèle du Christ, voici quatorze ans, a été emporté jusqu'au troisième ciel – est-ce dans son corps ? je ne sais pas ; est-ce hors de son corps ? je ne sais pas ; Dieu le sait – ; mais je sais que cet homme dans cet état-là – est-ce dans son corps, est-ce sans son corps ? je ne sais pas, Dieu le sait – cet homme-là a été emporté au paradis et il a entendu des paroles ineffables, qu'un homme ne doit pas redire. »

12 Le sujet des trois types de visions est traité dans plusieurs textes de l'évêque d'Hippone, par exemple le De Genesi ad Litteram, XII, 6–7, (C.S.E.L., 28,1), pp. 387–388. Cf. Trottmann, Christian, La vision béatifique, des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII (École française de Rome, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 289), Roma 1995, p. 58.

13 Adnès (note 10), col 965–966 ; Margare, Miles, Vision. The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's ‹ De trinitate › and ‹ Confession ›, dans : Journal of Religion 63 (1983), pp. 126–127.

14 Boulnois, Olivier, Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^{e}–XVIe siècle), Paris 2008, p. 43.

mais plutôt comme une dialectique : continuité, progression et transformation ; la dernière vision contenant en elle les deux premières.

Ruysbroeck reprend cette tripartition et l'adapte à l'évolution de la vision qui accompagne le désir de la rencontre avec le Christ dans ‹ L'Ornement des Noces Spirituelles › (‹ Die Cierheit der gheesteliker brulocht ›) :[15] la vie active (*het werkend leven*), la vie du désir de Dieu (*het Godbegerend leven*) et la vie dans laquelle le dévot « voit » Dieu (*het Godschouwend leven*). À chacune de ces phases correspond une façon de « voir ». Quoique successives, les phases ne sont pas conçues comme séparées. Ainsi, vision naturelle, vision surnaturelle et vision contemplative sont inextricablement liées.

La place et le rôle de l'image ont, dans ce processus, un statut délicat à saisir.[16] En effet, si le mystique brabançon souligne à de nombreuses reprises qu'en dépit de la nécessité des signes extérieurs (images visibles mais également représentations intellectuelles : *verbeelden*) pour les débutants, il faut savoir y renoncer pour progresser ; il utilise pourtant un langage imagé pour décrire la recherche de Dieu par l'âme.[17] Il use ainsi de symboles et de métaphores, qui lui servent à exprimer plus clairement son propos quant à l'expérience spirituelle.

Ruysbroeck, en parfait représentant de la littérature symbolique du Moyen Âge, offre tout au long de ses onze traités des commentaires fondés sur les images comparatives pour décrire le monde invisible au moyen d'éléments visibles. Prenons pour exemple son utilisation d'images symboliques des éléments naturels : le vol de l'aigle illustre à la fois l'ascension vers Dieu et la redescente permanente vers la pratique des bonnes œuvres (‹ Les Sept clôtures ›), il faut imiter la sagesse de l'abeille (‹ Les Noces spirituelles ›), le nénuphar représente la générosité (‹ Le Tabernacle spirituel ›) ou encore les tournesols sont symboles d'obéissance (‹ Le Tabernacle spirituel ›). La liste serait longue si nous devions répertorier toutes les images utilisées par Ruysbroeck, mais nous avons déjà ici une idée de la façon dont le maître de Groenendael se sert d'images connues de tous ses lecteurs pour les mener vers des idées abstraites.[18]

Dans son traité ‹ Les Sept clôtures › (‹ Vanden seven sloten ›), Ruysbroeck conseille une jeune moniale clarisse sur les bienfaits de l'isolement et de la solitude. Il évoque dans le dernier chapitre l'ascension de l'âme en s'appuyant sur une gradation très

---

15 Cf. Œuvres (note 4), t. 3, Bruxelles 1920. Pour le texte original en moyen néerlandais avec traduction anglaise en regard et traduction latine en bas de page (Laurentius Surius), Ruusbroec, Jan van, Opera Omnia. Die geestelike brulocht/The Spiritual Espousals/De ornatu spiritalium nuptiarum, éd. par de Baere, Guido et alii, Turnhout 1988.

16 Jeffrey F. Hamburger écrit que « le rapport de la mystique au visible est un génial paradoxe ». Hamburger (note 9), p. 1241. Au sujet de la complexité des textes visionnaires porteurs de « métaphores visuelles », cf. Bonne, Jean-Claude, Art et image, dans : Une école pour les sciences sociales. De la VIe Section à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, éd. par Revel, Jaques et Wachtel, Nathan, Paris 1996, pp. 353–365.

17 Cf. Verdeyen (note 6), pp. 147–153 ; Dom Miquel, Pierre OSB et Sœur Picard, Paula OSB, Dictionnaire des symboles mystiques, Paris 1997, pp. 9–15.

18 Cf. Huizinga, Johan, L'Automne du Moyen Âge, Paris 2002, pp. 315–316.

significative des couleurs,[19] qui passent de l'obscurité à la clarté la plus éblouissante. Au terme de ses nombreux conseils, Ruysbroeck incite sa lectrice à un examen de conscience. Il conçoit ainsi à son intention une fabuleuse image, celle de trois petits livres[20] de couleurs bien distinctes, qu'elle doit « lire » mentalement avant de se coucher :

> Altoes des avons, alse ghi vore uwe bedde comt, eest dat ghijs stade hebt, soe seldi overlesen boexkene, en̄ die seldi altoes met u draghen. Dat ierste boexken is out, leelic ende onreine, met zwarten atramente ghescreven. Dat ander boexken is wit ende gracioes, met roeden bloede ghescreven. Dat derde is blaeu ende groen, en̄ al bescreven met finen goude.[21]

> Chaque soir, en arrivant devant ton lit, si tu en as le temps, tu repasseras trois petits livres qu'il te faut toujours porter avec toi. Le premier est ancien, laid et sale, écrit à l'encre noire. Le deuxième est blanc et attrayant, écrit au sang rouge. Le troisième est bleu et vert, entièrement écrit à l'or fin.[22]

Les trois petits livres que Ruysbroeck demande à la fidèle de relire chaque soir sont des images mentales qu'elle doit continuellement garder à l'esprit pour pouvoir progresser vers la contemplation divine. À l'aide de mots qui permettent d'accéder au pouvoir des couleurs, la vision intérieure devient colorée. Ruysbroeck fait ainsi appel à la mémoire et à la sensibilité chromatique de sa lectrice. En effet, par cet étalonnage mental des couleurs, traduites ici sous forme écrite, il s'adresse non seulement à l'imagination de la religieuse, mais aussi à son souvenir en présumant qu'elle a déjà vécu une expérience sensible des couleurs. L'auteur présuppose que par l'utilisation de mots désignant une couleur précise, sa lectrice aura à l'esprit la même couleur que celle qu'il énonce.[23] La couleur pénètre alors les mots, et crée des brèches profondes dans le texte. Les couleurs sont assurément un fil conducteur sur lequel peut se reposer la moniale, mais elles sont également plus qu'un simple filtre : elles deviennent peu à peu un infini où l'œil intérieur part en quête de la palpitation du divin. Les couleurs sont pour Ruysbroeck bien plus qu'un simple médium sur lequel il s'appuie pour décrire l'ascension spirituelle. En effet, si elles peuvent être une forme de support à la méditation, il sait aussi leur donner vie, et conduire, à travers elles, sa lectrice du visible à l'invisible. Toutefois, il la prévient à la fin du traité qu'elle ne sera pas en « mesure de terminer, ni de regarder jusqu'au bout le troisième, car la gloire est à ce point sans mesure et sans fond qu'aucun

---

19 Dans un autre de ses traités, ‹ Le Livre du Tabernacle spirituel › (chapitre 5 et 11), Ruysbroeck utilise des couleurs également symboliques (« l'hyacinthe, la pourpre, l'écarlate et le blanc éclatant ») pour décrire les vertus.

20 L'utilisation par Ruysbroeck de l'image du livre (imaginé) pour aider sa lectrice dans sa progression spirituelle semble toute indiquée pour une moniale qu'il conseille par le biais d'un médium écrit (réel).

21 Ruusbroec (note 6), pp. 201–203.

22 Ruysbroeck l'Admirable, Les sept clôtures, chapitre XXI, « de trois petits livres à lire le soir ».

23 Cf. au sujet de la nomination et du langage des couleurs Aumont, Jacques, La couleur dite, dans : Idem, Introduction à la couleur. Des discours aux images, Paris 1994, pp. 40–44. Nous renvoyons également aux ouvrages du spécialiste de l'étude de la couleur, Michel Pastoureau.

homme ne peut la regarder jusqu'au bout [...]. »[24] Face à l'abîme sans fond qu'est cette magnifique lumière aveuglante, la couleur devient silencieuse et impénétrable.

Dans cet extrait du livre ‹ Les Sept clôtures ›, le mystique expérimente la puissance créatrice des couleurs. Il leur accorde une telle vigueur, qu'elles semblent palpiter sous sa plume. Traductions immatérielles de l'indicible, les couleurs demeurent une source inépuisable pour explorer les mystères du divin. À travers cet exemple, nous comprenons que l'auteur se sert de ces images symboliques pour conduire peu à peu sa lectrice vers la lumière éternelle de Dieu. L'expérience de la vision colorée relève ainsi de la sphère de l'imagination, tout en rendant palpable l'image corporelle, et vivante la vision contemplative. L'image, spirituelle et matérielle, joue un rôle éminemment important puisqu'elle stimule la dévotion, marque les différentes étapes du parcours méditatif, alimente la vie contemplative du fidèle, et le conduit aux prémices de l'invisible.

II. ‹ La Vierge au chanoine van der Paele › de Jan van Eyck : vision et ‹ toucher › spirituel (*gherinen*)

L'apparent paradoxe qui conduit à amener à l'invisible par le visible, à travers un prodigieux réalisme, prend sens dans ‹ La Vierge au chanoine van der Paele ›[25] (vers 1434–1436,

---

24 Ruysbroeck (note 6), p.160 ; Ruusbroec (note 6), p. 219.

25 Le commanditaire du tableau, le nom du peintre, la date, ainsi que les circonstances de production de l'œuvre sont connus grâce à une inscription en lettres gothiques sur la bordure inférieure du cadre du panneau. HOC OP'FECIT FIERI MAG[ISTE]R GEORG[IUS] DE PALA HUI[US] ECCLESIE CANONI[CI] P[ER] IOHANNE[M] DE YECK PICTURE[M]. ET FUNDAVIT HIC DUAS CAPELL[AN]IAS DE I[N] GREMIO CHORI DOMINI.M.CCCC.XXXIIII. COMPLEVIT AUTEM. 1436. À partir de 1410, Joris van der Paele occupait la cinquième prébende de la collégiale de Saint-Donatien à Bruges. Après une longue carrière au Vatican, il rentra à Bruges vers 1420. Vieilli et de santé fragile, il fut déchargé en 1434 de ses fonctions, mais conserva ses revenus. La même année, il fonda une chapellenie, qui veillait à dire des messes plusieurs jours par semaine, et il dût passer la commande du tableau auprès de Jan van Eyck (qui l'acheva deux ans plus tard : 1436). Le chanoine vécut encore près de dix ans après la fondation de la chapellenie ; il mourut le 25 août 1443. Maximiliaan P. J. Martens a démontré qu'avant d'orner le maître autel de Saint-Donatien à Bruges en 1599, le tableau avait la fonction d'œuvre épitaphe. Le chanoine fut enterré dans la chapelle familiale des S. Pierre et S. Paul et l'œuvre, qui présente des liens avec les reliefs des pierres tombales, put certainement servir d'épitaphe accompagnant le tombeau. Plusieurs messes y étaient célébrées pour le salut de l'âme du donateur. Idem, Patronage, dans : Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, reception and research, éd. par Ridderbos, Bernhard, van Buren, Anne et van Veen, Henk, Amsterdam 2005, pp. 345–377. Cf. également sur cette œuvre Borchert, Till-Holger, La Vierge au chanoine Van der Paele, dans : De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands et l'Europe centrale 1430–1530. Exposition 29 octobre 2010 au 30 janvier 2011 au Groeningemuseum à Bruges, éd. par idem, Paris 2010.

Brügge, Groeningemusuem) de Jan van Eyck (planche 19).[26] En effet, les nombreux jeux d'enchaînements des regards, la proximité très travaillée des personnages, ainsi que la fusion des espaces, ouvrent sur de nouvelles perspectives qui conduisent à penser que déjà ici-bas l'homme expérimente la rencontre avec le Christ.

Dans ce panneau, de grandes dimensions, Jan van Eyck a travaillé l'image selon une organisation symétrique. Le centre est occupé par la magistrale et hiératique figure de la Vierge qui porte l'Enfant sur ses genoux. Elle est assise sur un trône surélevé de quelques marches, sous un dais de velours aux motifs floraux. À gauche se tient S. Donatien, le patron de la collégiale brugeoise. Agenouillé face à lui, le chanoine Joris van der Paele est introduit auprès de la Vierge par son saint protecteur, Georges. Dans un mouvement qui témoigne de son arrivée récente dans la scène, il salue la Vierge et l'Enfant en ôtant son casque, tout en recommandant de la main gauche son protégé.

La scène se déroule dans un édifice religieux qui n'ouvre sur aucun paysage. Ce parti pris, ainsi que le dispositif perspectif mis en place grâce aux lignes de fuite sur le carrelage et le tapis d'Orient, conduisent à une composition qui semble resserrée sur elle-même. Cet effet est accentué par une architecture dont les dimensions semblent petites par rapport à l'échelle des personnages. L'étroitesse de ce lieu participe au sentiment d'intimité qui se dégage de cette scène et « concentre » le regard du spectateur au cœur de l'image.[27]

Suite à la lecture de son livre de prières, Joris van der Paele aurait retiré ses lunettes pour méditer, et ainsi avoir une vision mariale. Le regard « absent » de ce dernier témoigne que l'événement représenté n'est pas réel, mais une vision intérieure.[28] En

---

26 Pour observer en détails le tableau, nous renvoyons au site de l'IRPA : http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=3bf0ebe9db21f56fb5f16083d337a785.

27 Erwin Panofsky pense même que ce procédé vise à « inclure le spectateur dans l'étroit sanctuaire et à lui faire éprouver une sensation de proximité, tant matérielle que spirituelle. » Idem, Les Primitifs flamands, Tours 2003, p. 333.

28 Cf. Rothstein, Bret Louis, Vision and devotion in Jan van Eyck's ‹ Virgin and Child › with Canon Joris van der Paele, dans : Word and Image 15 (1999), pp. 262–276 ; idem, Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting, Cambridge 2005, pp. 50–53. Cette interprétation est reprise par Larry Silver, Les recherches sur Van Eyck. Idées et méthodes, dans : Van Eyck. Une révolution optique. Exposition 1er fevrier–30 avril 2020 au Museum voor Schone Kunsten à Gand, éd. par Martens, Maximiliaan J.P. et alii, Gand 2020, p. 57, note 66. De plus, nous noterons ici que la posture du chanoine ne lui permet pas de voir physiquement la Vierge et qu'il la contemple de ses yeux intérieurs. Sur le thème de la vision dans la peinture des anciens Pays-Bas et plus particulièrement dans La Vierge au chanoine van der Paele, nous renvoyons aux études de Harbison, Craig, Visions and Meditations in Early Flemish Painting, dans : Simiolus 15 (1985), pp. 87–118, ici 101 ; Ringbom, Sixten, Les images de dévotion XIIe–XVe siècle, Paris 1995 ; Naftulin, Lawrence, A note on the iconography of the van der Paele Madonna, dans : Oud Holland 86 (1971), pp. 3–8 ; Hitchcock, Denis Michael, The Iconography of the Van der Paele Madonna by Jan van Eyck, Princeton 1976 ; Hanley, Stephen, The optical concerns of Jan van Eyck's painting practice, York 2007 ; idem, Optical Symbolism as Optical Description. A Case Study of Canon van der Paele's Spectacles, dans :

enlevant ses verres loupes, le donateur voudrait à la fois renforcer sa « déconnexion » visuelle et souligner la faiblesse des sens extérieurs.

Jan van Eyck a rendu avec beaucoup de minutie descriptive et un réalisme sans concession le portrait du chanoine afin de lui « donner un air de vérité » (planche 20).[29] Les traits vieillis, les veines et les nerfs saillants sont rendus avec tant de précision qu'aujourd'hui un diagnostic médical a été proposé : il aurait souffert d'*arteriitis temporalis* qui affectait sa vue.[30]

Les lunettes[31] sont de plus particulièrement bien mises en valeur. En effet, leurs contours noir profond se détachent sur le blanc de la chasuble du chanoine. Selon une chorégraphie habilement mise en scène par le peintre, les doigts s'enchaînent autour du livre et des verres. De la main gauche, le chanoine maintient son livre de prières contre sa poitrine. Il est déposé dans une peau de cuir dont la couleur beige s'accorde avec celle de la tranche du missel. De l'autre main, le dévot tient dans un

---

Journal of Historians of Netherlandish Art 1, 1 (2009) ; Smith, Jamie L., Jan van Eyck's typology of spiritual knighthood in the ‹ Van der Paele Madonna ›, dans : *Imago exegetica*. Visual images as exegetical instruments 1400–1700, éd. par Melion, Walter S., Clifton, James et Weemans, Michel (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 33), Leiden 2014, pp. 45–71 ; Brine, Douglas, Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration, dans : The Art Bulletin 96 (2014), pp. 265–287 ; idem, Reflection and Remembrance in Jan van Eyck's ‹ Van der Paele Virgin ›, dans : Art History 41, 4 (2018).

29 Laneyrie-Dagen, Nadeije, L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle, Paris 1997, p. 150. L'auteur remarque également que la bouche très serrée du chanoine, qui participe justement de son air si concentré, est ainsi rendue pour peut-être éviter de révéler des dents manquantes.

30 Cette affection touche presque exclusivement des sujets âgés de plus de soixante-cinq ans, et s'accompagne d'occlusions de l'artère temporale. L'affection peut atteindre les artères oculaires, et entraîner une cécité représentant alors la complication majeure de la maladie. Born, Annick et Martens, Maximiliaan P. J., Van Eyck par le détail, Malakoff 2013, p. 98.

31 L'invention des lunettes au pouvoir grossissant remonterait au XIIIe siècle, vers 1286, et serait due à un artisan verrier de Pise. Cf. Rosen, Edward, The Invention of Eyeglass, dans : Journal of the History of Medicine and Allied of Sciences XI (1956), pp. 13–46. Toutefois, si les historiens s'accordent sur le pays d'origine de cette invention, l'Italie ; pour certains elle proviendrait de Venise, pour d'autres de Florence. Cf. Pasco, Michael, L'histoire des lunettes vue par les peintres, Paris 1995 ; Manguel, Alberto, Une histoire de la lecture, Paris 2000 ; Frugoni, Chiara, Le Moyen Âge sur le bout du nez. Lunettes, boutons et autres inventions médiévales, Paris 2011. La première représentation de lunettes se trouve dans le Portrait posthume du Cardinal Hugues de Saint-Cher, peint par Tommaso da Modena en 1352 (fresque, série des Quaranta domenicani illustri, couvent San Nicolò, salle du chapitre, Trévise). Pour la région bourguignonne, nous pensons à la statue du prophète Jérémie du Puits de Moïse (sculpteur : Claus Sluter ; orfèvre Hennequin de Hacht, 1396–1405, conservé aujourd'hui dans le centre hospitalier spécialisé de Dijon, en Bourgogne). Selon Susie Nash, Philippe II de Bourgogne, qui portait également des lunettes, aurait prêté ses traits au prophète. Le prophète Jérémie tient entre ses mains un livre d'où tombe un phylactère. Il portrait autrefois sur le nez des lunettes en cuivre. Nash, Susie, Claus Sluter's ‹ Well of Moses › for the Chartreuse de Champmol Reconsidered, dans : The Burlington Magazine, Part III, 150 (2008), pp. 724–741.

même geste sa monture ronde par le centre, et la page ouverte du livre qui l'a conduit à la méditation. Avec une minutie sans défaut, Jan van Eyck laisse entrevoir sous le verre gauche posé à même le livre, quelques lignes déformées. Cet élément est sans aucun doute une façon de suggérer que les lunettes ne sont qu'un simple accessoire pour la vue sensible.[32] L'image est bien une addition de différentes visions, et voir à travers des lunettes en fait partie. En outre, la présence des lunettes, jusqu'alors inédite dans la peinture des anciens Pays-Bas, souligne la modernité de l'œuvre, du commanditaire et du peintre lui-même.

Si les autres personnages n'entretiennent pas de liens directs avec le monde extérieur au tableau, la présence de S. Georges est quant à elle moins clairement définie. Ce dernier assume pleinement son rôle de saint patron, puisque par différents détails il semble à la fois appartenir à la sphère sacrée et à la sphère terrestre, voire être le lien entre elles. Son pied, tout d'abord, repose sur l'habit du chanoine, et l'ombre de sa main gauche est nettement projetée sur le blanc du vêtement. Sur l'armure de S. Georges, l'artiste a habilement mis en place différents reflets. Tandis que le manteau rouge de la Vierge se reflète sur le casque, on voit également apparaître sur le bouclier courbe que le saint tient sur son épaule au moins deux personnages extérieurs à l'espace du tableau. Ici, pas de miroir qui sert à la mise en abyme ; c'est un bouclier, poli à l'extrême, qui est devenu un trait d'union entre deux univers.

L'homme au premier plan du reflet dans le bouclier[33] est vêtu d'un habit bleu et d'un bonnet rouge, il tient dans l'une de ses mains un objet qui s'apparenterait, selon Victor I. Stoichita,[34] à un pinceau. L'image inversée serait donc un « autoportrait » caché de l'artiste.[35] Il apparaît néanmoins sous forme d'une silhouette quelque peu floutée et aux traits indéfinis, empêchant toute identification précise. Comme

32 Pensons au béryl, minéral dur et transparent, dont on se servait au Moyen Âge pour fabriquer les verres optiques comme les lentilles ou les loupes. ‹ De beryllo › (écrit à l'attention des moines de Tegernsee et terminé en 1458) est le titre d'une œuvre de Nicolas de Cues. L'auteur utilise le béryl comme une métaphore des lunettes permettant de se rapprocher de la vérité et de voir la coïncidence des opposés (*coincidentia oppositorum*), la plus haute connaissance que puisse atteindre l'intellect humain. Nicolas de Cues, Le Traité du béryl, t. 1, éd. par Corrieras, Maude, Paris 2010.

33 Il y aurait ici une double allusion : Jan van Eyck, qui selon Bartolomeo Facio (‹ De Viris Illustribus : De Pictoribus ›, 1456) était *litterarum nonnihil doctus* (« assez instruit en lettres »), aurait pu découvrir en lisant Pline et Plutarque l'histoire du premier autoportrait de l'histoire ; celui de Phidias, qui sculpta sa propre effigie dans l'écu de sa statue Athéna Promachos. Le sculpteur avait osé rapprocher profane et sacré. Jan van Ecyk en se représentant également dans l'écu de S. Georges pourrait faire ainsi référence à cette première « autoprojection » de l'histoire et s'inscrire dans une culture humaniste et lettrée. Cf. Baxandall, Michael, Bartholomaeus Facius on painting. A fifteenth-century manuscript of the ‹ De Viris Illustribus ›, dans : Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), pp. 90–107.

34 Stoichita, Victor I., L'instauration du Tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, Genève [2]1999, p. 293.

35 Cf. Carter, David G., Reflections in Armor in the Canon van der Paele Madonna, dans : Art Bulletin 36 (1954), pp. 60–62.

il l'avait fait dans ‹ Les Époux Arnolfini ›[36], Jan van Eyck signale ici humblement sa présence tout en revendiquant la paternité de son œuvre. L'artiste instaure ainsi une fusion subtile entre le ciel et la terre, entre l'image de dévotion et l'espace du regardeur. Invisible et visible coexistent et s'imbriquent dans un même espace. L'artiste crée ici une sorte de brèche discrète, mais réelle, et invite le spectateur minutieux à observer l'extériorisation de l'image intérieure.

Ainsi, l'apparition des figures saintes serait à comprendre comme une mise en image concrète de la vision mentale du chanoine où cohabiteraient plusieurs réalités s'offrant en un même instant au regard du spectateur.

Alors que dans la ‹ Vierge au chancelier Rolin ›[37] ou le ‹ Triptyque de Dresde ›[38] les fidèles ne sont pas en contact direct avec la Vierge à l'Enfant, il en va autrement dans le panneau du chanoine van der Paele. Si on remarque souvent le jeu des reflets dans l'armure du saint guerrier, il est également nécessaire d'observer avec attention la façon dont l'artiste a très subtilement travaillé l'union du dévot avec la Vierge et l'Enfant. Comme le remarque Liana Castelfranchi Vegas[39] lorsqu'elle compare le saint Donatien de Jan van Eyck et le saint Zénobie de Domenico Veneziano[40], les contours qui séparent les personnages de leur environnement sont absents chez le peintre de la cour de Bourgogne. Van Eyck fait comme émerger ses personnages de l'espace qui les entoure selon une progression homogène. Une forme d'indéfinité, toujours maîtrisée, lui permet d'obtenir une plus grande justesse dans le rendu de ses personnages et de marquer délicatement l'interaction qui existe entre le chanoine et la Vierge.

Le peintre, tout en instaurant une distance respectueuse entre le dévot et l'objet de sa dévotion, a mis en place une forme de tissage visuel progressif menant à un fin mélange des textures, pour évoquer une perception sensorielle ou encore un contact physique entre le chanoine et la Vierge. La fourrure que porte Joris van der Paele touche la marche inférieure du trône de la Vierge et y dépose une ombre noire qui brouille les contours précis de chacun de ces deux éléments. De même, le surplis blanc du dévot entre en contact direct avec le manteau rouge de la Vierge. Cette fois encore, il n'y a pas de délimitation stricte entre leurs deux vêtements. Le manteau de Marie semble s'imbriquer dans l'habit du chanoine et nous pouvons même percevoir quelques notes de rouge, qui se détachent, comme une empreinte, légèrement entre les plis du vêtement blanc de Joris van der Paele.

Ainsi, si le chanoine ne perçoit pas avec ses yeux physiques la Vierge et l'Enfant, il y a tout de même un effort de la part du peintre de dévoiler la constance d'une capacité à l'union avec le divin par une perception intérieure qui est ici, dans le cadre de

---

36 1434, huile sur bois, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London.

37 Vers 1435, huile sur bois, 65 x 62,3 cm, Musée du Louvre, Paris.

38 Vers 1437, huile sur bois, 27,5 x 21,5 cm (panneau central), 27,5 x 8 cm (chaque volet), Gemäldegalerie, Dresden.

39 Castelfranchi Vegas, Liana, Italie et Flandres dans la Peinture du XVe siècle, Milano 1984, pp. 34–36.

40 Retable de Santa Lucia in Magnoli, vers 1445–1447, Galleria degli Uffizi, Firenze.

l'image, dévoilée par les sens extérieurs. Cette communication physique, presque imperceptible mais vécue et ressentie par le chanoine qui semble comme s'embraser doucement d'amour au contact de la Vierge, évoque une forte intimité où le toucher devient un élément essentiel de l'expérience spirituelle.

L'affectivité partagée qui transparaît dans l'image par un contact sensible rappelle le « toucher divin » (*gherinen*),[41] décrit par Ruysbroeck l'Admirable dans l' ‹ Ornement des Noces Spirituelles › lorsqu'il détaille le moment où l'âme est effleurée dans la vie intérieure par la venue du Christ.

Pierre Adnés[42] souligne qu'au Moyen Âge les allusions au toucher spirituel sont rares. Il présente plusieurs auteurs chez qui la présence de Dieu est exprimée par un langage faisant allusion au toucher. Hugues de Saint-Victor, dans un texte souvent repris par la suite,[43] joint l'expérience du goût à celle du toucher : «toucher par le goût» (*per gustum tangere*).[44] Pierre Adnès cite à la suite d'autres traités qui parlent de la communication intime entre le divin et l'âme à travers cette notion de toucher, comme chez S. Thomas, S. Bonaventure, Jean Gerson ou encore le chartreux Hugues de Balma. Toutefois, l'auteur précise que c'est bien avec Ruysbroeck que cette mystique du toucher trouve son apogée. La touche divine (*gherinen*)[45] chez le maître de Groenendael est une motion qui pénètre l'âme, mais qui reste incompréhensible :

> Nu spreet Christus inwendich inden gheeste overmits dit gherinen : « Gaet ute met oefeninghen, na wise des gherinens ». Want dit diepe gherinen trect ende noet onsen gheest in die ynnichste oefeninghe, die creature gheleisten mach creatuerliker wijs in ghescapenen lichte. [...] Overmits verlichte redene, verheft hem de gheest in ynnighen ghemerke, eñ scouwet eñ merket in dat ynnichste sijns gheests, daer dit gherinen leeft. Hier faelgiert redene eñ al ghescapen licht, in voirtgane. Want die boven zwevende godlike claerheit die dat gherinen maect,

---

41 Cette psychologie de l'amour qui vise à jouir mais aussi à souffrir de la présence de l'Époux entretient des liens avec la tradition béguinale, et notamment avec Hadewijch d'Anvers. Cf. Epiney-Burgard, Georgette, L'influence des béguines sur Ruusbroec, dans : Jan van Ruusbroec. The sources, content and sequels of his mysticism, éd. par Mommaers, Paul et de Paepe, Norbert (Mediaevalia Lovaniensia. Series I, Studia 12), Louvain 1984, pp. 68–85.

42 Adnès, Pierre, Toucher, dans : Dictionnaire de Spiritualité, t. 15, col. 1073–1098.

43 On retrouve notamment cette influence dans la mystique rhénane, chez Mechtilde de Magdebourg et Marguerite Ebner. Cette dernière a connu la littérature de l'expérience mystique de Mechtilde de Magdebourg par l'intermédiaire de Jean Tauler, qui lui avait envoyé la traduction en haut-allemand de ‹ La Lumière ruisselante de la Divinité ›. Cf. Gnädinger, Louise, Christine Ebner et Marguerite Ebner, dans : Vannier (note 9), p. 413. Marguerite Ebner, pour qui la présence divine est un moment à la fois gustatif et tactile, développe le toucher selon une forme d'érotisme mystique lié au texte du Cantique des Cantiques. Cf. Largier, Niklaus, *Tactus spiritualis*. Remarques sur le toucher, la volupté, et les sens spirituels au Moyen Âge, dans : La pelle umana (Micrologus. Natura, scienze e società medievali 13/05), Firenze 2005, pp. 233–249.

44 Hugues de Saint-Victor, De arca Noe morali I 4, dans : PL 176, 632b.

45 Cf. Warnar, Geert, Ruusbroec. Literature and Mysticism in the Fourteenth Century, Leiden 2007, pp. 63–66 ; van Den Hoogen, Toine, A Taste of God. On Spirituality and Reframing Foundational Theology, Münster 2011, pp. 19–22.

> die verblindet in haren ghemoete alle ghescapene ghesichen, omdat si afgrondich is. Eñ alle verstane, in ghescapenen lichte, houden hem hier alse die oghe der vledermuys in claerheit der sonnen. [...] Maer die gheest die dit ghevoelt in sinen gronde, al eest dat redene eñ verstannisse faelgiert yeghen die godlike claerheit, eñ buten vore die poirte blivet, die minnende cracht wilt nochtan voert; want si is gheeyscht eñ ghenoet ghelijc den verstane; eñ si is blint eñ wilt ghebruken : eñ ghebruken leghet meer in smake eñ in ghevoelene, dan in verstane. Hier omme wilt minne voert, daer verstennisse buten blivet.[46]

> Le Christ dit maintenant d'une façon intime dans l'esprit : « Sortez par des exercices proportionnés à cette touche. » Car la touche profonde attire et appelle notre esprit vers l'exercice le plus intime que la créature puisse fournir, selon le mode de créature, dans la lumière créée. [...] Par la raison éclairée l'esprit s'élève à une intime considération, et il porte son regard et son attention au plus profond de lui-même, là où la touche divine se manifeste. Mais ici la raison et toute lumière créée cessent d'aller plus avant. Car la clarté divine qui plane au-dessus et cause cette touche, aveugle, par sa rencontre, toute vue créée, en raison de son éclat infini. Et toutes les intelligences avec leur lumière créée sont comme les yeux de la chauve-souris devant la clarté du soleil. [...] Mais l'esprit perçoit ces choses au fond de lui-même, et tandis que la raison et l'intelligence doivent défaillir devant la clarté divine et demeurer dehors à la porte, la puissance aimante veut toujours aller de l'avant ; car elle est pressée et invitée comme l'intelligence, mais elle est aveugle et aspire à la jouissance. Or jouir réside plus dans le goût et dans l'acte de percevoir que dans celui de comprendre. C'est pourquoi l'amour veut progresser, là où l'intelligence reste dehors.[47]

Les effets de cette touche divine, qui embrase l'âme, sont irréversibles et se font ressentir au plus profond de l'esprit. Pour Ruysbroeck l'Admirable, cette union transformante et dynamique se fonde sur l'amour. De plus, malgré l'aspect jouissif de cette touche, le mystique indique en utilisant comme comparaison la chauve-souris aveuglée par la clarté du soleil qu'à l'instant où l'Époux effleure l'esprit, la vue « créée » défaille devant la lumière divine. Ainsi, si l'intelligence de l'homme demeure dans l'obscurité, il n'en demeure pas moins que grâce à la touche divine l'homme peut s'élever et renouveler son regard.

En déposant ses verres sur son livre, le chanoine van der Paele montre qu'au contact de la Vierge lumineuse, sa vue physique est faible et inutile, tout comme son intelligence, qui demeure dans un silence aveugle. Ce moment où le Christ touche l'âme du fidèle, qui génère en lui un sentiment d'amour et d'adhésion totale, va de pair avec un mouvement où l'âme réalise l'incompréhensibilité de Dieu. Ainsi, dans le plaisir qu'engendre cette étreinte amoureuse le regard intérieur est lui aussi transformé. En outre, de la même façon que Jan van Eyck montre à son spectateur qu'avancer du visible vers l'invisible relève d'une progression constante où s'entremêlent visions et toucher, chez Ruysbroeck l'Admirable, si l'effet de cet attouchement est fondamentalement lié au commencement d'une nouvelle rencontre avec le Christ, il ne doit pas être perçu comme une « grâce mystique passagère ou transitoire ».[48] Au contraire,

---

46 Die Geestelike Brulocht, CCCM CIII, pp. 457–461.

47 Ruysbroeck (note 6), L'Ornement des Noces Spirituelles, Livre II, Chapitre LII « D'une sortie intime de l'esprit qui se fait sous l'influence de la touche divine ».

48 Adnès (note 42), col. 1080.

comme nous le montre la permanence de l'œuvre qui enveloppe le chanoine dans une adoration perpétuelle, la présence de Dieu dans l'âme est agissante, graduelle, harmonieuse et y laisse une trace indélébile.

À la suite de cet extrait, Ruysbroeck continue en insistant sur le caractère dynamique de cette étreinte, mais souligne également un élément essentiel : cette rencontre est partagée, elle se fonde sur la réciprocité (*ongheduerheit*) :

In desen storme van minnen striden gheeste : die gheest Gods en̄ onse gheest. God, overmits den heylighen Gheest, neyghet hem in ons, en̄ hier af werden wi in minnen gherenen. En̄ onse gheest, overmits Gods were en̄ de minnende cracht, druct en̄ neyghet hem in Gode : en̄ hier af wert God gherenen. Van desen onsprinct der minnen strijt in dat diepste ghemoeten; en̄ in dat ynnichste en̄ scarpste besoeken wert elc gheest van minnen meest ghewont. Dese gheeste, dat is onse gheest en̄ Gods gheest, blicken en̄ lichten die een inden anderen, en̄ elc toent den anderen sijn anscijn. Dit doet eenpaerlike die gheeste met minnen den enen inden anderen crighen. Elc eyscht den anderen dat hi is, en̄ elc biedet en̄ nodet den anderen dat hi is. Dit doet de minnende vervlieten. Gods gherinen ende sijn gheven, onse minlike crighen en̄ onse wedergheven, dit hout ghestade de minne. Dit vloyen en̄ dit wedervloyen doet overvloyen die fonteine der minnen. Aldus wert Gods gherinen, en̄ onser minnen crighen, ene eenvoldighe minne. Hier wert de mensce van minnen beseten, dat hi sijns selfs en̄ Gods moet vergheten, ende niet en weet dan minnen. Aldus wert die gheest verbernt int vier der minnen, en̄ comt soe diepe in Gods gherinen, dat hi wert verwonnen in al sijn crighen, ende gheet te nieute in al sijn werken, en̄ werct hem ute, en̄ wert selve minne boven alle toevoeghen, en̄ besit dat ynnichste sire ghescapenheit boven alle doghede, daer alle creatuerlike werken beghinnen ende inden. Dit is minne in haer selven, fundament en̄ gront van allen doechden.[49]

Dans cette tempête d'amour deux esprits sont en lutte : l'Esprit de Dieu et notre esprit. Par son Esprit-Saint Dieu se penche sur nous et ainsi nous touche de son amour. D'autre part, sous l'influence de cette opération divine et de la puissance aimante, notre esprit se presse et se penche sur Dieu, et ainsi il le touche à son tour. De ce double contact, en la rencontre la plus profonde, naît la lutte amoureuse ; et en cette visite, la plus intime et la plus pénétrante qui soit, chaque esprit est profondément blessé d'amour. Tous deux, c'est-à-dire notre esprit et l'Esprit de Dieu, brillent et projettent leur lumière l'un sur l'autre, et se montrent mutuellement la face. Ceci fait que les esprits portent mutuellement la véhémence de leurs désirs amoureux l'un vers l'autre, chacun réclamant de l'autre tout ce qu'il est, et lui offrant tout ce qu'il est lui-même. [...] La touche de Dieu et sa libéralité, notre avidité amoureuse et notre générosité de retour, donnent à l'amour stabilité. Ce flux et ce reflux en font déborder la source ; et ainsi le toucher de Dieu et notre ardeur amoureuse constituent un amour simple, où l'homme est tout entier possédé, et, sans souvenir précis ni de lui-même, ni de Dieu, ne sait plus qu'aimer. L'esprit s'embrase à ce feu, et il pénètre si profondément dans la touche divine que, vaincu en toutes ses ardeurs et ayant épuisé toutes ses œuvres, il se consume et devient lui-même amour au-dessus de toute application. Ainsi possède-t-il le plus intime de son être créé au-dessus de toutes vertus, là où toutes les œuvres accomplies selon le mode créé commencent et prennent fin. Tel est l'amour en lui-même, fondement et base de toutes les vertus.[50]

---

49 Die Geestelike Brulocht, CCCM CIII, pp. 465–466.

50 Ruysbroeck (note 6), L'Ornement des Noces Spirituelles, Livre II, Chapitre LIV « D'une lutte amoureuse entre l'esprit de dieu et notre esprit ». La mystique de Ruysbroeck concernant le toucher divin a pu se développer par le truchement des traités de Henri de Herp ou Harphius (?–1477). Ce vulgarisateur, compilateur ou « héraut » (terme emprunté à Epinay-

Bien que la touche soit en premier lieu l'action de Dieu, cet effleurement devient par la suite un contact mutuel entre le divin et le fidèle. Le toucher, qui a transformé la vision, implique une absorption basée sur la réciprocité et l'amour. Avec un désir toujours croissant d'où jaillissent en nombre les vertus, le dévot connaît la sensation douce et stable d'aimer et d'être aimé. La touche divine et l'avidité amoureuse peuvent croître ensemble et gagner en intensité.

En conclusion de son article sur le toucher, Pierre Adnès pose une question fort pertinente dans le cadre de notre étude. Ce recours à l'imagerie tactile est-il une : « métaphore et simple manière de parler ? ou bien réelle analogie avec la perception sensorielle externe ? » Il fournit une réponse juste à la suite : « Les textes ne permettent pas toujours de répondre avec certitude. Mais on penche en général pour l'analogie ».[51]

Si chez Ruysbroeck l'expérience mystique est spirituelle, il est indéniable qu'il emprunte des termes sensibles pour décrire la transformation de la vue et l'effleurement qu'est le toucher. Il n'est donc pas inconcevable que cette analogie se trouve retranscrite dans l'image par des moyens physiques comme le contact direct de la Vierge et Joris van der Paele ou l'évocation d'une lumière surnaturelle qui aveugle et englobe le donateur. Cette réciprocité intime décrite par le prieur de Groenendal peut se retrouver dans le panneau de Jan van Eyck d'une part, dans le manteau rouge de la Vierge qui imprègne symboliquement le vêtement blanc du chanoine, et d'autre part dans l'empreinte que laisse la fourrure de Joris van der Paele sur le trône divin.

C'est par une communion profonde avec Marie et l'Enfant que l'esprit du dévot a pu échapper au monde physique pour se plonger dans une relation abyssale avec le Christ. L'Enfant entre d'ailleurs en contact avec le chanoine. Non seulement Il l'observe fixement, mais semble également lui proposer le petit bouquet de fleurs maintenu conjointement avec sa mère. Il appelle ainsi le dévot à suivre sa voie et tient entre ses petits doigts la promesse d'une union partagée. L'oiseau que Jésus caresse paisiblement est une image de l'âme du chanoine vivant dans l'amour du Christ.

En inscrivant l'expérience du chanoine dans une démarche incorporant communément la sensation du toucher et l'évolution de la vision, le peintre a su visualiser un aspect fondamental de la mystique flamande. Ces deux moyens privilégiés de communion se répondent car s'ils restent une source de connaissance ténébreuse

---

Burgard, Georgette, Henri Herp. De la Dévotion moderne à l'observance franciscaine, dans : Cauchies [note 7], pp. 89–96, ici 89) de Ruysbroeck donne une description de la touche divine (*tactus Dei in spiritu hominis*) qui est en grande partie empruntée à son maître : « Notre esprit souffre (*patitur*) ou reçoit cet attouchement (*tactum*) sans coopération [...], par la seule opération divine les puissances supérieures sont unies en unité d'esprit [...], toute raison défaille, mais la raison illuminée, et beaucoup davantage encore la puissance supérieure amative, sent (*sentit*) cet attouchement : toutefois de telle sorte que la raison ne peut comprendre le moyen par lequel il se fait ». Citation extraite de l'article de Adnès (note 10), col. 1080. L'auteur renvoie à Theologia mystica II, chap. 54, Cologne, 1538, rééd. Farnborough, 1965, fol. 169F ; trad. par Machault, J.-B., Théologie mystique, Paris, 1617, p. 573.

51 Adnès (note 10), col. 1098.

pour le fidèle, ils le conduisent tout de même vers la recherche de la vérité divine. La perception et le toucher intérieurs évoluent ensemble vers l'acceptation du caractère ineffable de Dieu.

Dans cette scène, Jan van Eyck nous montre encore une fois sa capacité pleine de subtilité à dépeindre l'invisible. Lorsque la vue physique et la raison défaillent, les yeux intérieurs prennent le relais pour permettre la contemplation. La vision telle qu'elle apparaît dans l'image et dans les textes est liée à une progression dynamique, ancrée dans une réalité permanente. Celui qui connaît la purification des sens et l'union d'amour peut s'élever vers une vision transformée où peu à peu l'image tant matérielle qu'immatérielle va tendre à s'effacer, mais cela en toute harmonie spirituelle, selon une rénovation constante de l'âme.

Die Visualisierung des Unsichtbar-Göttlichen im Genter Altar Jan van Eycks

Wolfgang Christian Schneider (Hildesheim)

Der Genter Altar Jan van Eycks ist eines der großen Werke der Malerei. Wer vor diesen zweimal zwölf Tafeln steht, spürt Besonderes (Taf. 21).[1] Der Betrachter sieht eine geradezu unwirkliche technische Brillanz (Taf. 22), und er ahnt unwillkürlich, dass dies nicht einfach dem Wunsch nach Perfektion geschuldet sein kann, sondern inhaltlich begründet ist. Je weiter der Betrachter in diese Bilderwelt eindringt, desto mehr wird er des im Sichtbaren gegebenen Unsichtbaren gewahr. Es geht dem Maler um Wirklichkeit, doch – bei aller Genauigkeit in der Wiedergabe – nicht um einen vordergründigen ‚Naturalismus' sondern um eine das Geistige einschließende Wirklichkeit: Er sucht im Sichtbaren das Unsichtbare zu vergegenwärtigen. Dies sei anhand einiger Erscheinungen der Bildgestalt beschrieben.

Ein wesentliches Moment sind die Spiegelungen, die das Bild insgesamt durchziehen. Sie erschließen sich in ersten Umrissen bei einem Blick auf das Hauptbild der Innenansicht des Genter Altars im unteren Register, das die paradiesisch-endzeitliche Herrschaft des Lammes zeigt (Taf. 23). Etwas über der Bildmitte findet sich (auf einem Hügel, wie die Verteilung von Licht und Schatten auf der Grasfläche anzeigt) ein mit Linnen gedeckter brokatumkleideter Altar. Auf ihm steht das Lamm Gottes mit Goldstrahlen um den Kopf, aus seiner Brust ergießt sich ein Blutstrahl in einen Kelch auf dem Altar. Engel umringen in Kreisform den Altar, in der Mitte hinten vier Engel mit den Leidenswerkzeugen, zu beiden Seiten jeweils vier lobsingende Engel, nach vorne wird der Kreis durch zwei räuchernde Engel geschlossen, den verbliebenen Zwischenraum füllt der Engel an der Spitze der Brunnensäule. Dass es sich bei dieser Kreisform um ein wesentliches Moment handelt, ergibt sich aus dem Umstand, dass die von allen Seiten zur Verehrung Herangezogenen oder noch Heranziehenden – und zu ihnen gehören auch die Beseligten, die auf den unteren Seitenflügeln auftreten – beginnen, ihrerseits einen Kreis um den inneren Kreis der Engel zu bilden (Taf. 24). Der Kreis also und dessen Mittelpunkt, das Lamm, ist das tragende Moment dieses Bildganzen. Weiter erläutert wird dies durch das Geschehen

1 Die Literatur zu Jan van Eyck ist umfangreich; eine gute Zusammenfassung bieten Dhanens, Elisabeth, Hubert en Jan van Eyck, Antwerpen 1980 (nl.) bzw. Königstein/Taunus 1980 (dt.) sowie Van Eyck. Eine optische Revolution, hg. v. Dumolyn, Jan, Borchert, Till-Holger und Martens, Maximiliaan, Stuttgart 2020. Gute Detail-Ansichten bieten Born, Annick und Martens, Maximiliaan, Van Eyck. Meisterwerke im Detail, Köln 2020.

um das Lamm und sein Bluten in den Kelch, beide zeigen ja den Kern der christlichen Weltdeutung an: Das Lamm, das im Buch Leviticus für die Reinigung steht, bei Isaias aber den für Alle leidenden Gottesknecht darstellt, was Johannes aufgreift,[2] ist das ‚blutende' Opfer und als solches der heilende Erretter der Menschheit und kennzeichnet so den entscheidenden Wendepunkt des Heilsgeschehens. Das ist sichtbar im Kelch: in den Spiegelungen des Kelchs.

I. Der Kelch auf dem Altar und die Kreise

Denn bei genauerer Betrachtung des Kelches auf dem Altar wird deutlich, dass die – im Original wenig mehr als 1 cm hohe – Kuppa des Kelches die Gegebenheiten dessen spiegelt, was vor dem Altar zu sehen ist (Taf. 25).[3] Zu erkennen ist einerseits unten an der Kuppa ein langgezogener horizontaler weißer Bereich, wenig darüber annähernd mittig zwei weiße Flecken, darüber ein schmaler horizontaler braungrüner Strich. Dicht unter diesem Strich sind aber noch wenig nach rechts verschoben zwei kleine weiße schwarzgeränderte Punkte zu sehen. Zu beiden Seiten der Kuppa zeigen sich dem genauen Blick dann noch mehrere längliche Formen in weiß und weißblau. All das ergibt tatsächlich genau den Bereich vor dem Altar: Der weiße Bereich unten ist das Altartuch, die beiden weißen Flecken sind die räuchernden Engel, die runden dunkelhellen ‚Punkte' jedoch sind ihre Rauchfässer. Der horizontale schmale braungrüne Strich, der durch einen zweiten kurzen Strich darüber ergänzt wird, stellt den Rand des Brunnenbeckens dar, eine diffuse vertikale längliche Form in Grüntönen darüber ist als die Brunnensäule zu verstehen. Die länglichen Formen an den Seiten der Kuppa schließlich ergeben sich als die weiß und weißblau gekleideten verehrenden Engel, die den Altar umknien. Die Spiegelungen im Kelch konstituieren einen Kreis – dessen Mittelpunkt ist der Kelch des sich opfernden Lammes.

Doch das ist nur eine erste Konfiguration, denn Jan van Eyck gestaltet einen weiteren Kreis, auch diesen indirekt, in Spiegelungen. Der zur Verehrung des Lammes sich bildende Kreis der Seligen erfährt, wie die zwei Tafeln zu beiden Seiten zeigen, Zuzug: rechts sind es die Eremiti und die Peregrini (Taf. 27), links die Iudices und die Equites Christi (Taf. 28). Auf der Tafel der Equites Christi jedoch zeigt sich Besonderes: Die Panzerungen des Johanniters (l.) wie des Templers (r.) spiegeln, und es lohnt, eingehender hinzusehen (Taf. 26). Der rechte Unterarm und die Handpanzerung des Johanniters bieten eine ungewöhnliche Farbtönung: die untere Hälfte

2 Cf. Lv 14,10–31; Is 53,1–9; Io 1,29, daher die Parallelisierung des Kreuzestodes und der Schlachtung der Passahlämmer auf dem Tempelplatz am Vortag des Festes in Io 19,31 sowie die Versicherung in Io 19,34–35. Cf. auch die nachfolgende Ausdeutung des Überlieferten in I Pt 1,19; I Cor 5,7 und Hbr 10,10–12.

3 Cf. dazu die detailgenauen Bildwiedergaben auf: http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#viewer/rep1=0&id1=7e539d3f03181c46fb42f5249124ddd3.

stellt sich zunächst grün dar, dann darunter in braunen Streifen; der mittlere Bereich zeigt ein Blau, das nach oben hin in Weiß übergeht, das sich dann aber wieder in ein dunkleres Blau verändert. Unterarm und Handpanzerung des Templers bieten einen ähnlichen Eindruck, auch die Fußpanzerung des Johanniters. Ergänzt wird dieser Befund durch die Schulterpanzer von Johanniter und Templer: Sie zeigen die gleichen Gegebenheiten wie die Panzerungen von Unterarm und Hand (bes. beim Templer), nur dass zu beiden Seiten eine Erhöhung in Grün zu beobachten ist. Dass es sich dabei tatsächlich um Spiegelungen handelt, zeigt ein Blick auf den Brustpanzer des Johanniters, er spiegelt die vom Ritter selbst getragene Fahnenlanze, deutlich ist die durch die unterschiedliche Wölbung des Brustpanzers gebrochen gespiegelte rote Lanze zu erkennen. Ähnlich verhält es sich bei den Lederriemen über den Brustpanzern des Templers und des Ritters mit der Jerusalem-Fahnenlanze. Ein Verständnis, was da auf den Panzerungen von Händen, Armen und Schultern zu sehen ist, ermöglicht ein Blick auf die Szenerie der Gesamttafel (Taf. 23). Da nämlich findet sich das Wesentliche dieser Abfolge im Hintergrund am Horizont: Unten das Grün der Wiesen, darüber ein dunkelblauer mittelhoher Bergzug, darüber eine lichtblaue Bergkette, hinter der das Weiß des Himmelssaums glänzt, über dem sich der weißblaue Himmel wieder zunehmend blau verdunkelt. In den Spiegelungen der Panzerungen der Equites bekommt der Betrachter also die Landschaft gezeigt, die sich auf der anderen Seite des Bildes (also gleichsam hinter dem Betrachter selbst) hinzieht – und es wird so erkennbar, dass sich die Szenerie insgesamt als ein Kreis darstellt. Damit ergeben sich ausgehend vom Kelch des Lammes drei Kreise: zunächst der der Engel, dann der Kreis den die eben Herankommenden zu bilden sich anschicken, schließlich der äußerste über die Licht-Spiegelungen der Gepanzerten vergegenwärtigte Kreis der Paradieseslandschaft.

Das Kreismotiv muß somit für diese Paradiesesdarstellung von tragender Bedeutung sein, obwohl dies nur bedingt zum Wortlaut der Apokalypse passt, die motivisch die Innenansicht des Altars bestimmt. Das Neue Jerusalem nämlich, das der Text der Apokalypse beschreibt, ist viereckig, ausdrücklich werden die Seiten dieses Quadrats mit den vier Himmelsrichtungen in Verbindung gebracht.[4] Die besondere Bedeutung des Kreises muß also einer anderen Tradition folgen. Sie stammt aus dem spätantiken Neuplatonismus, einer philosophischen Bewegung, die nach – quellenbedingt – unklaren Anfängen im 3. Jh. mit Plotin klare Konturen gewinnt, dann mit Proklos im 5. Jh. nahezu bestimmend wird, und nach der aristotelisch dominierten Scholastik im 15. Jh. erneut wirksam wurde. Das zeigt sich etwa bei Nikolaus von Kues, der eine wichtige Handschrift von Proklos besaß und diese – wie die

4 Diese Strukturierung folgt dem römischen religiösen Denken, während der Kreis eben der griechischen Denktradition verpflichtet ist. Schon in der Spätantike wird versucht, diese beiden Konzepte zu verbinden; cf. Schneider, Wolfgang Christian, Sorgefrei und im Tanz der Weisheit. Philosophie und Theologie im Kuppelrund der Hagia Sophia Justinians, in: Castrum Peregrini 271–272 (2006), S. 52–90.

Randbemerkungen belegen – sehr genau durcharbeitete.[5] Bei Proklos jedoch spielt der Kreis eine entscheidende Rolle, er steht für das Geistige; ein Anschmiegen an den Kreis vergegenwärtigt die Bewegung des Menschen hin zum Höchsten und Guten, das seinerseits im Weiteren als *Sphaira*, also in Kugelgestalt aufgefasst wird.

Denn nach Maßgabe seiner Philosophie der Mathematik[6] sieht Proklos die geometrischen Figuren und Körper als Denkgestalten, als „Vorspiel zur Betrachtung des Seins"[7] mit dem Ziel, den Denkenden auf die Hinwendung zum wahrhaften Sein zu verpflichten, auf die radikale Kehre vom Dunklen zum intelligiblen Licht (*phôs noéron*).[8] So kann er die voranschreitende Entfaltung des Einen in die Vielheit mit dem von Plotin in Anschluß an Platon entwickelten Gedanken des ‚geistigen Kreises' – ja schließlich auch mit dem der ‚geistigen Kugel' (*sphaira noêtê*) – zusammensehen: „Der Kreis ist das Bild des Geistes; er ‚verharrt' nämlich gemäß seiner Inständigkeit und ‚geht hervor' gemäß seiner zeugenden Mächte und ‚kehrt zurück' zu sich selbst, gemäß der ihn allenthalben gleicherweise umfassenden Erkenntnis".[9] Der Kreis „ist

---

5 Proklos-Texte in der Bibliothek des Cusanus im Cusanus-Stift in Bernkastel-Kues in der Übersetzung des Petrus Balbus: Procli De theologia Platonis Libri VI (Cod. Cus. 185), in der Übersetzung des Wilhelm von Moerbeke: Procli Expositio in Parmenidem Platonis (Cod. Cus. 186) und Procli Elementatio theologica (Cod. Cus. 195). Zu den Randbemerkungen des Cusanus darin cf. Cusanus Texte III. Marginalien 2. Die Exzerpte und Randnoten des Nikolaus von Kues zu den lateinischen Übersetzungen der Proclus-Schriften, Bd. 2,1: Theologia Platonis. Elementatio theologica, hg. v. Senger, Hans Gerhard (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse 1986, 2), Heidelberg 1986; Bd. 2,2: Expositio in Parmenidem Platonis, hg. v. Bormann, Karl (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse 1986, 3), Heidelberg 1986. Näher dazu Beierwaltes, Werner, Cusanus und Proklos. Zum neuplatonischen Ursprung des *non aliud*, in: Nicolò Cusano agli inizi del mondo moderno. Atti del congresso internazionale in occasione del V centenario della morte di Nicolò Cusano, Bressanone 6–10 settembre 1964, Firenze 1970, S. 137–140. D'Amico, Claudia, Nikolaus von Kues als Leser von Proklos, in: Nikolaus von Kues in der Geschichte des Platonismus, hg. v. Reinhardt, Klaus und Schwaetzer, Harald, Regensburg 2007, S. 33–64.

6 Dazu vor allem Proklos, In primum Euclidis elementorum librum commentarii, hg. v. Friedlein, Gottfried, Leipzig 1875; Kommentar zum ersten Buch von Euklids ‚Elementen'. Aus dem Griechischen ins Deutsche übertragen und mit textkritischen Anmerkungen versehen v. Schönberger, P. Leander, Halle 1945.

7 Albinos, Eisagoge 7, hg. v. Hermann, Carl Friedrich (Platonis Dialogi VI) Leipzig 1853, S. 162, 1–2.

8 Proklos, In Euclid., 20, 15–17. Zum Begriff *phôs noéron* cf. Aujoulat, Noël, Le néo-platonisme alexandrin, Hiéroclès d'Alexandrie. Filiations intellectuelles et spirituelles d'un néo-platonicien du V[e] siècle, Leiden 1986, S. 41.

9 Proklos, In rem publ., II, 46, 18–20 (In Platonis Rem publicam commentarii, hg. v. Kroll, Wilhelm, 2 Bde., Leipzig 1899; 1901). Zur Sphärenlehre Plotins cf. Mahnke, Dietrich, Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik, Halle a.d. Saale 1937, S. 215–217; zur *sphaira noētē* cf. Plotin, Enneaden, V, 1, 9; VI, 5, 4 u. 10; II, 9, 17.

die ursprünglichste und einfachste und vollkommenste Gestalt“,[10] weil er jegliche Gestalt in sich begreift. Ihm entspringt „der triadische Gott“ (*triadikos theos*), der selbst wieder „das oberste Prinzip des Hervorgangs der geradlinigen Gestalten in sich umfaßt“ (In Euclid. 155, 24–25). Deshalb ist der Geist als das zuhöchst und vollkommen Seiende ein Kreis; als Kreis ist Geist zentrisches Entfalten und peripherisches Umfassen.[11] Im Hinblick auf die Bewegung des Geistes kommt Proklos dann unter Bezug auf Parmenides (B 8, 43–44) und im Einklang mit Platon (Nomoi 898a, 8–11) dazu, das Denken des Seins als eine sphärische Bewegung zu sehen, als Kugel: „Geist ist intelligible Sphaira“ (*sphaira noêtikê*).[12]

Die von Jan van Eyck über die Spiegelungen seinem Werk eingearbeitete Kreisstruktur muss also ernst genommen werden, sie geht weit über eine Demonstration brillanter künstlerischer Fertigkeit hinaus: Die Spiegelungen sind daher unmittelbar Gegenstand der Darstellung, sie dienen dem Maler dazu, einerseits dem Betrachter den Modus seines Betrachtens zu weisen, andererseits die konkrete Gegenständlichkeit – gerade auch in ihrer Materialität – als Erkenntnisgegenstand zu belichten und als Erkenntnisweg herauszustellen. Der Betrachter hat die materiellen Gegebenheiten der konkreten Dinge zu betrachten und dies dann im Sinne der im Bild vorgegebenen Kreisbewegung im Hinblick auf einen Gesamteindruck zu verstehen, zu ‚reflektieren‘. Die einzelne Gegenständlichkeit wird so als Teil eines Gesamtraumes gesehen, der sich freilich über das unmittelbar gezeigte Räumliche hinaus wesentlich auch als eine geistig durchwirkte Räumlichkeit vergegenwärtigt.

Mit seiner kreisförmigen Inszenierung des endzeitlichen Paradiesgartens mit dem sieghaften Opferlamm in der Mitte schließt Jan van Eyck somit an eine große Tradition an: er formt seiner Tafel den Gedanken des neuplatonischen Kreisens zur Gottheit ein. Wie und in welchem Umfang Jan das Denkbild des Kreises kennengelernt hat, ist unklar; immerhin jedoch stammte der erste Übersetzer von Proklos ins Lateinische, Wilhelm Moerbeke (13. Jh.) aus Brabant, über seine Schüler blieb er im flämischen Raum sicherlich einige Zeit präsent.[13] Jan van Eyck, der von seinem Herrn, dem

---

10 Proklos, In Euclid., 146, 24–25; cf. Platon, Timaios 34 a–b; danach auch Augustin, De quantitate animae, cap. 6–16 (PL 32, 1041–1051). Auch bei Boethius kommt dem Kreis (nach Platon, Tim. 34 a–d) in der philosophisch-theologischen Spekulation große Bedeutung zu; cf. Consolatio Phil., III, pr. 12., carm. 9, 13–15.

11 Beierwaltes, Werner, Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik, Frankfurt a.M. ²1979, S. 180–181.

12 Proklos, In Parm., 1084, 33–34; cf. 1158, 5–6; 1161, 14–15; cf. Beierwaltes (Anm. 11), S. 184–186. Die lateinische Formung des Begriffs *sphaera intelligibilis* entstammt Ficinos Auseinandersetzung mit Plotin, Opera II, 625b; 737b; 753b, zu Enneaden, II, 9, 17; VI, 5, 5; VI, 9, 8; cf. auch V, 1, 9; VI, 5, 4 u. 10; cf. Mahnke (Anm. 9), S. 67–69. Das erwähnte Parmenides-Zitat greift in ähnlichem Zusammenhang auch Boethius auf: Consolatio Phil., III, pr. 12; 30 u. 37.

13 Gestützt wurde diese Vorstellung durch den Einfluß des Ps.-Dionysius Areopagita (6. Jh.), der in Vielem an Proklos anschließt und ebenfalls auch das Göttliche mit dem Kreis zusammensieht, dessen Werk seit der Karolingerzeit in mehreren Übersetzungen in Latein vorlag. Die im 15. Jh. jüngste Übersetzung (1431–1437) stammt von Ambrogio Traversari, dem Schüler des Manuel Chrysoloras, der auch am Konzil von Basel teilnahm, wo er Cusanus

Herzog Philipp dem Guten, ja nicht nur als Maler, sondern auch als Wissenschaftler gepriesen wurde und am Hof des Herzogs mit bedeutenden Geistern zusammentraf, dürfte diese intellektuelle Tradition also früh kennengelernt haben. Zudem spricht viel dafür, dass Jan van Eyck und Cusanus (der selbst eine Übersetzung des Wilhelm von Moerbeke, ‚Procli Expositio in Parmenidem Platonis' besaß: Cod. Cus. 186) einander 1436/1437 in Basel begegneten,[14] was die geistigen Übereinstimmungen zwischen Maler und Philosophen erklären könnte.

Jan van Eyck beließ es in seinem großen Tafelwerk nämlich nicht bei dieser einen Kreisstruktur: Sie tritt auch an weiteren Stellen zu Tage, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bild der Verehrung des Lammes und erneut nutzt er da bezeichnende Spiegelungen, wiederum zudem in Formen, die an das Denken Nikolaus' erinnern.

II. Christus als Allsehender und das Kreisen der *Visio*

Das Opferlamm auf dem Altar (Taf. 24) ist Teil der entscheidenden vertikalen Achse der Innenansicht des Altar-Ganzen. Sie beginnt im oberen Register mit der Darstellung Christi als Priester-König, mit der Tiara des Priestertums auf dem Haupt und der Krone des Königtums zu seinen Füßen, setzt sich auf dem Bild der Verehrung des Lammes mit der Verschränkung von Sonne und Heiligem Geist fort, erreicht das Lamm auf dem Altar und senkt sich dann auf die Brunnensäule des Lebensbrunnens. Dessen dem Betrachter zugewandter Engel lenkt das Wasser des Lebens über den Ausfluß aus dem Becken und den entstehenden Paradiesesstrom auf den Betrachter zu. Alle göttlichen Gestalten auf dieser Achse sind als „Allsehende" geformt, das heißt, sie sind gänzlich frontal blickend dargestellt. Besonders deutlich ist das beim Lamm auf dem Altar zu sehen, wie die jüngste Restauration klarstellte.[15] Damit aber ist – ganz im Sinne des Traktats ‚De visione Dei' von Nikolaus Cusanus – eine kreisförmige Konstellation gegeben. Im Eingangskapitel dieses Traktats ‚Vom Sehen

---

(und vielleicht auch Jan van Eyck) kennengerlernt haben muß. Cusanus besaß diese Übersetzung (Codex Cusanus 43, Bernkastel-Kues, Bibliothek des St. Nikolaus Hospitals/Cusanusstift).

14 Schneider, Wolfgang Christian, Cusanus und Jan van Eyck auf dem Konzil von Basel. Begegnungen am Ort gemeinsamer Geistigkeit der Großregion Rhein-Maas, in: Nikolaus von Kues. Die Großregion als Denk- und Lebensraum, hg. v. Schwaetzer, Harald und Vannier, Marie-Anne (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte, Reihe B 20), Münster 2019, S. 61–75, bes. 65–70.

15 Dieser Befund ist auch deswegen ernst zu nehmen, weil Jan seinetwegen die – bei einem Lamm eigentlich seitlich stehenden Augen – gegen die natürliche Erscheinung in eine Frontstellung rückt. Bei einem Maler seines Ranges muss dies – hinsichtlich der Gestalt eines Lammes – als bewusste ‚Unnatürlichkeit' gesehen werden, als Ausdrucksabsicht, um den Effekt eines menschlichen Sehens und eines Allsehens zu ermöglichen.

Gottes‘ beschreibt der Philosoph und Kardinal die den Traktat bestimmende Raum- und Perzeptionsstruktur eingehend: Er sieht für die Betrachtenden des an einer Wand hängenden, ausdrücklich als „allsehend“ inszenierten Bildnisses Christi halbkreisförmige Bewegungen vor. Von wo immer her der so schreitende Betrachter auf das Bild sieht, wird er den Blick Christi als ihm folgend erleben.[16]

Genau ein solches Sehen setzt auch Jan van Eyck selbst in seinem Bild Christi voraus (Taf. 29), das besagt die Beschriftung der Stoßfläche des Podiums von Christi Thron – von links oben nach recht unten:

> Vita sine morte a capite
> iuventus sine senectute in fronte
> Gaudium sine merore a dextris
> securitas sine timore a sinistris
>
> Leben ohne Tod vom Kopf aus / Jugend ohne Alter vorn her / Freude ohne Trauer von rechts / Sicherheit ohne Furcht von links

Der allsehende Christus soll demnach als kreisförmig ausstrahlend wirkend betrachtet werden, also gleichsam so, wie das Christusbild in ‚De visione Dei‘ des Nikolaus von Kues, und das Gleiche gilt für die Taube des Heiligen Geistes und das sich opfernde Lamm auf dem Altar. Die Betrachtung des Genter Altars erweist sich damit auf die Bildachse der allsehenden Gottesgestalten hin ausgerichtet, die in den Spiegelungen angelegte Kreisstruktur ist somit tatsächlich konstitutiv für das gesamte Bildwerk, Jan van Eyck stellt so das neuplatonische Kreisen hin zum Göttlichen vor Augen.

III. Die Agraffe vor der Brust Christi

Was Jan van Eyck darüber hinaus im Göttlichen sieht, zeigt er in der Gestalt Christi konkret an – und zwar erneut über eine besondere Spiegelung. Die Christusgestalt trägt auf der Brust eine reich geschmückte Agraffe (Taf. 30). Schon auf den ersten Blick fällt die Kreuzform der Edelsteine auf, das Besondere aber ist die Mitte: In einer Rautenform ist ein Bereich mit verschiedenen schwarzen und weißen Flächen zu erkennen, teilweise aufgeteilt durch feine Linien. Es handelt sich, genau beobachtet, um eine von oben gesehene rautenförmig gestellte Pyramide und zwar um eine Pyramide aus Diamant. Die Figur des Hl. Georg in der Schatzkammer der Münchner Residenz kann das veranschaulichen (Taf. 33), das Roß trägt auf der Stirn eine derartige Diamantpyramide. Tatsächlich ist die kristalline Form eines

16 Cusanus, De visione Dei, praef. (h VI, n. 3–4). Dass bei dem Thronenden wesentlich Christus gemeint ist, geht für mich aus der Doppelung von Priestertum (getragene Tiara) und Königtum (Krone zu Füßen) hervor, sowie aus dem Damaststoff hinter der Figur, worin der Pelikan, der sich die Brust aufreißt gezeigt ist, ein traditionelles Bild für das Selbstopfer Christi. Angesichts des Trinitätsgedankens ist freilich eine überscharfe Festlegung unangemessen.

Diamanten der Oktaeder, bei dessen Halbierung entstehen demnach zwei regelmäßige Pyramiden. Diese Form, die Diamanthändler heute deutsch ‚Diamantspitze' oder englisch ‚Diamondpoint', nennen,[17] erfreute sich am Burgunderhof und darüber hinaus höchster Beliebtheit. Eine solche ‚Diamantspitze' hat nun eine besondere Eigenschaft, die schon bei der Stirnplatte am Roß des Hl. Georg in München zu erkennen ist. Bei einem Blick auf die Diamantspitze direkt von oben ergibt sich durch die Binnenspiegelungen innerhalb des Diamanten ein schwarzes Quadrat (beim Hl. Georg ist die dunkle Spitze zu erkennen). Genau dies stellt Jan van Eyck inmitten der Agraffe Christi dar (Taf. 31), jedoch nur eine Hälfte davon, da das Licht – wie durchweg auf dem Genter Altar – von rechts oben einfällt, wodurch die beiden *rechten* Teildreiecke verdunkelt, die Teildreiecke auf der *linken* Seite aber völlig schwarz erscheinen.

Der geistig-geistliche Gehalt der Nutzung dieser Binnenspiegelung im Diamanten ergibt sich bereits aus der biblischen Tradition, kann aber mit Hilfe eines Textes von Cusanus näher verstanden werden. Schon als solcher ist der Diamant für die frühe Theologie bedeutsam. Im Anschluß an alttestamentliche Aussagen (vor allem zur Härte) erörtern Origenes und Hieronymus – unter Nutzung der antiken Steinlehre – den Diamanten in vielgelesenen Homilien und verbinden ihn mit Aspekten des Wesens Christi.[18] Auch im Physiologus wird der Diamant als Christus ausgedeutet.[19] In der Agraffe aber steht der Diamant in einem Ensemble von Steinen, wodurch sich eine weitere semantische Dimension ergibt. Um den einzelnen mittigen Diamanten sind zwölf kleinere Perlen sowie zwölf Edelsteine und große Perlen (acht plus vier) zu zählen. Mit ihrer Zuordnung zu dem Christus vertretenden Diamanten erinnern diese 24 Kostbarkeiten an die Vierundzwanzig Ältesten, von denen die Apokalypse mehrfach spricht, und zwar im Zusammenhang einerseits mit dem machtvollen Thronen Gottes, das ja im Christus-Bild selbst vergegenwärtigt ist, andererseits mit der Verehrung des Lammes: Die Ältesten umgeben den thronenden Gott, verehren das Lamm – das im Altar ja unmittelbar unterhalb des Thronenden bildlich auftritt.

Mit den vierundzwanzig Ältesten aber korrespondieren die zwölf Stammväter Israels und die zwölf Apostel, deren Namen – wie die Apokalypse überliefert – auf den Toren und den Mauergrundsteinen des himmlischen Jerusalem stehen (Apc 21,12 und 14). Den zwölf Aposteln weist der Text der Apokalypse wenig später zwölf verschiedene Edelsteine zu, die zwölf Stämme Israels und die Tore jedoch werden mit

---

17 Tillander, Herbert, Diamond Cuts in Historic Jewellery 1381–1910, London 1995, S. 22–23 (mit den genauen Winkelangaben). Da die kristalline Form in der Natur nur äusserst selten vorkommt, wurde die ‚Diamantspitze' im 15. Jh. aus hinlänglich großen Diamanten durch Schliff hergestellt; noch heute wird dies als ‚Burgundischer Schliff' bezeichnet.

18 Za 7,12; Ez 3,9; Ier 17,1; Am 7,7–9 (Vulgata). Zur mittelalterlichen Steinlehre umfassend cf. Meier, Christel, *Gemma spiritalis*. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jh., München 1977, darin zum Diamanten S. 128 u. 270–272.

19 Nr. 32 und 42; Kaimakis, Dimitris, Der Physiologus nach der ersten Redaktion, Meisenheim am Glan 1974; Seel, Otto, Der Physiologus, Zürich/München 1987.

zwölf Perlen gleichgesetzt (Apc 21,19–21). Die zwölf Perlen und die zwölf Edelsteine der Agraffe auf der Brust Christi müssen also tatsächlich als Aufruf des himmlischen Jerusalems verstanden werden. Die Innenfläche des Himmlischen Jerusalems aber beschreibt die Apokalypse als bestehend aus Gold, rein wie durchscheinender Kristall (Apc 21,21) – das entspricht überraschend genau dem goldgefassten Diamanten in der Agraffe des Malers.[20] Der Diamant mit dem ihm zugeschriebenen Eigenlicht[21] vertritt also Gott selbst, ganz im Sinne der Apokalypse, die in den beiden nachfolgenden Versen sagt, dass das Himmlische Jerusalem Gott selbst und das Lamm als Tempel habe, dass weder Sonne noch Mond scheine, sondern dass die Herrlichkeit Gottes die Stadt erleuchte und ihre Leuchte das Lamm sei (Apc 21,22–23). All dies gibt das bemerkenswerte Zusammenspiel von oberem und unterem Register des Altars zu erkennen.

Cusanus kommt in seiner Schrift ‚Idiota de mente' von 1450 näher auf den Diamanten als Wiederspiegelung der unendlichen Weisheit, einem Ehrentitel Christi, zu sprechen. Unter Rückbezug auf seine Überlegungen zum Spiegel führt Cusanus den Edelstein im Zusammenhang einer Erörterung über die Herkunft des Denk- und Scheidungsvermögen ein:

> Unde mens est viva descriptio aeternae et infinitae sapientiae. Sed in nostris mentibus ab initio vita illa similis est dormienti, quousque admiratione, quae ex sensibilibus oritur, excitetur, ut moveatur. Tunc motu vitae suae intellectivae in se descriptum reperit, quod quaerit. Intelligas autem descriptionem hanc resplendentiam esse exemplaris omnium modo, quo in sua imagine veritas resplendet. Ac si acuties simplicissima et indivisibilis anguli lapidis diamantis politissimi, in qua omnium rerum formae resplenderent, viva foret, illa se intuendo omnium rerum similitudines reperiret, per quas de omnibus notiones facere posset.

> So ist der [menschliche] Geist die lebendige Abschrift der ewigen und unendlichen Weisheit. Aber in unseren Geistern gleicht jenes Leben anfangs einem Schlafenden, bis es durch das Staunen, das aus dem Sinnenfälligen entsteht, angeregt wird, daß es sich bewegt. Dann findet er durch die Bewegung seines vernunfthaften Lebens in sich abgeschrieben, was er sucht. Du mußt aber verstehen, daß diese Abschrift Widerschein des Urbildes von allem auf die Weise ist, wie in ihrem Abbild die Wahrheit widerstrahlt. [Das ist so,] wie wenn die einfachste und unteilbare Spitze eines Winkels an einem ganz fein geschliffenen Diamanten, in der die Formen aller Dinge widerstrahlen, lebendig wäre; dann würde jene, wenn sie sich anblickte, die Verähnlichungen aller Dinge finden, durch die sie sich Begriffe von allem machen könnte.[22]

---

20 Um die Aussage in Apc 21,21 visuell richtig zu verstehen, muss man Gegebenheiten antiker Städte in späthellenistisch-römischer Zeit zu Grunde legen. Solche Städte hatten üblicherweise – wie es auch das berühmte Mosaik in Madaba (Jordanien) für Jerusalem zeigt – größere erschließende Achsen und in der Mitte eine Freifläche (Agora), möglichst in der Nähe des bestimmenden Tempels.

21 Cf. Schneider, Wolfgang Christian, The sparkling Stones in the Ghent Altarpiece and the Fountain of Life of Jan van Eyck, Reflecting Cusanus and Jan van Ruusbroec; in: Studies in Spirituality 24 (2014), S. 155–177.

22 Cusanus, De mente, c.5 (h ²V, n. 85); dt. Fassung nach Nikolaus von Kues. Philosophisch-theologische Werke. Lateinisch-deutsch, Bd. 2, übers. v. Steiger, Renate, Hamburg 2002, Der Laie über den Geist, S. 39 u. 41. Cf. Schwaetzer, Harald und Glas, Maximilian, Beryll, Dia-

Der Diamant, genauer eben die in sich spiegelnde Diamantspitze, ist somit Bild eines umfassend erkennenden Geistes, der in seinem Blick auf sich selbst die Verähnlichungen der Dinge der Welt sieht, erfaßt und sich begrifflich verfügbar zu machen vermag. Dass der Akzent tatsächlich auf der Spitze des Diamanten und den in ihr entstehenden Widerspiegelungen und Lichtbrechungen liegt, zeigt in ‚Idiota de mente' die Reaktion des philosophischen Gesprächspartners auf die eben zitierte Äußerung: „Wunderbar redest du [...]; sehr gefällt mir das Beispiel der Diamant-Spitze (*acutiei diamantis*). Denn je schärfer und einfacher jener Winkel ist, desto klarer strahlt in ihm alles wider."[23] Der Laie nimmt das auf und führt es – ansetzend an der Aussage über das interne Widerstrahlen – weiter:

> Qui vim specularem in se considerat, videt, quomodo est ante omnem quantitatem. Quod si illam vivam concipit vita intellectuali, in qua reluceat omnium exemplar, de mente admissibilem facit coniecturam.[24]

> Wer die Spiegelkraft in sich betrachtet, sieht, dass sie vor aller Quantität ist. Wenn er sie als mit vernunfthaftem Leben, in dem das Urbild von allem widerstrahlt, belebt begreift, stellt er eine eingängige ‚Zusammenziehung' [*coniectura*] her.

Dieses interne ‚Widerstrahlen' faßt Cusanus in seinem großen zwischen 1441 und 1444 geschriebenem Werk ‚De coniecturis' in der *Figura paradigmatica*, nicht ohne ausdrücklich hervorzuheben, dass es sich bei der (so genannten) *Figura P* um ein abstraktes Denkmodell für den Menschen handele.[25] Gott selbst ist im Hinblick auf die in ‚De docta ignorantia' entwickelte negative Theologie[26] nicht schlicht als das Licht aufzufassen, da er ja alles Sag- und Benennbare überschreitet. Was der Mensch sieht und erkennt, ist die Spannung zwischen Einheit und Andersheit (*unitas et alteritas*), und Cusanus beschreibt sie anhand der Spannung zwischen Licht (*lux*) und Dunkel (*umbra*; *tenebrae*), auch gibt er eine Darstellung dafür (Taf. 34). Die das Geistige wie das Natürliche anzeigende *Figura P* stellt sich als zwei einander von der Spitze bis zur Basis durchdringende (und eben daher sich zunehmend auflichtende

---

mant, Karfunkel. Edelsteine im Werk des Nikolaus Cusanus, in: Litterae Cusanae 4 (2004), S. 79–94, bes. 86–88.

23 Cusanus, De mente, c.5 (h ²V, n. 86): *Mirabiliter loqueris et delectabilissima profers. Multum exemplum acutiei diamantis placet. Nam quanto angulus ille fuerit acutior et simplicior, tanto clarius omnia in eo resplendent.*

24 Ibid.

25 Cusanus, De coniecturis, I, 9 (h III, n. 43): *Admonitum te semper esse volo eorum saepe dictorum, ne hoc figurali signo ad phantasmata falsa ducaris, quoniam nec lux nec tenebra, ut in mundo vides sensibili, in aliis debes coniecturare. Hoc retento utere figura hac in omnibus inquirendis, quam P, quia paradigmatica est, in sequentibus nominabo.* [Ich möchte dich mahnen, auf diese oft wiederholten Worte stets bedacht zu sein, damit du nicht durch dieses figürliche Zeichen zu falschen Vorstellungen geführt wirst; denn weder das Licht, noch die Finsternis darf in den anderen Welten so gemutmaßt werden, wie du sie in dieser Welt siehst. Mit dieser Einschränkung verwende die Figur, die ich, da sie paradigmatisch ist, im folgenden P nenne, bei allen Untersuchungen.].

26 Cusanus, De docta ignorantia, I 26 (h I, n. 86).

bzw. sich zunehmend verdunkelnde) Pyramiden dar; die eine Pyramide ist als ‚Licht' (*lux*) benannt, die andere als ‚Dunkel' (*tenebrae*). Die Achsen beider Körper liegen auf einer Linie und so trifft die Spitze der einen Pyramide in die Mitte der Grundfläche (*basis*) der anderen Pyramide. Die Basis (der Pyramide) des Lichts kann nun gleichsam als das Streben auf Gott hin darstellend aufgefasst werden, die Basis (der Pyramide) des Dunkels hingegen als gleichsam das Nichts (*nihil*) oder das Materielle anzeigend. Damit stellt sich die *Figura paradigmatica* als Beschreibung einer ontologischen Situation dar: die Wirklichkeit kann als ein Verhältnis, genauer als ein Prozess zwischen *lux* und *tenebrae* gefasst werden, wobei dieser – trotz seiner kontinuierlichen Prozesshaftigkeit, die in der sich auflichtenden bzw. verdunkelnden Färbung angezeigt wird,[27] – als dreistufig erscheint, was in Dreierteilungen der Pyramide (*infimus mundus, medius mundus, supremus mundus; primum caelum, secundum caelum, tertium caelum*) seinen Ausdruck findet.

Mit dieser dynamischen Prozesshaftigkeit zwischen den Polen steht die cusanische *Figura paradigmatica* in der Mitte des 15. Jh.s nicht alleine da. Der Kölner Freund des Cusanus, Heymerich van de Velde, entwarf ebenfalls eine spekulative *Figura*, das ‚Sigillum aeternitatis', das die Personen der Trinität in den Ecken einer Dreiecksstruktur innerhalb eines Kreises verortet, dabei aber besonders darauf abhebt, dass die Strecken zwischen diesen Eckpunkten eine je eigene Dynamik im Beziehungsakt anzeigen, die Heymerich durch je besondere Färbungen (rot, blau, grün) charakterisiert. Den Bezügen zwischen den drei Personen eignet somit eine jeweils spezifische Prozesshaftigkeit.[28]

Diesen Gedankengängen entsprechend ist der Diamant in der Mitte des Insignes auf der Brust Christi als Modell der ontologischen Ordnung zu verstehen: als dynamische Durchdringung von Licht und Dunkel, hinter dem ein umfassendes Göttliches steht. Das von Jan van Eyck wiedergegebene dunkle Quadrat des Diamanten stellt gleichsam die Situation dar, in der die paradigmatische Pyramide des Dunkels fast die Ebene (Basis) des Lichtes, die bildlich – nach Maßgabe menschlicher Erkenntnismöglichkeit – Christus vergegenwärtigt, erreicht hat: Noch ist das nur aufscheinende Quadrat als solches erkennbar, wenig später wird es, in Christus, zu einem abstrakten Punkt geschwunden sein.

---

27 Cf. die Farblichkeit der *Figura paradigmatica* im Codex Cusanus 218 (Bernkastel-Kues, Bibliothek des St. Nikolaus Hospitals/Cusanusstift), fol. 58r.

28 Hamann, Florian, Das Siegel der Ewigkeit. Universalwissenschaft und Konziliarismus bei Heymericus de Campo, Münster 2006; Schneider, Wolfgang Christian, Die Deesis des Genter Altars von Jan van Eyck und die Farbenspekulation des Heymericus de Campo, in: Heymericus de Campo. Philosophie und Theologie im 15. Jahrhundert, hg. v. Reinhardt, Klaus, Regensburg 2009, S. 205–223, bes. 208–211. Zu einer möglichen Beziehung zwischen Heymerich und Jan van Eyck cf. Schneider (Anm. 14), S. 70–71.

IV. Der Kristall auf dem Wege der Eremiti, Ruysbroeck und Meister Eckhart

Im Genter Altar erscheint noch ein zweiter facettierter Stein, auf der Tafel der Eremiti, der dunkelsten Tafel des unteren Registers (Taf. 27), diesmal ein naturfacettierter Stein: ein auffällig großer Kristall. Er liegt mit anderen, natürlich gemuggelten Edelsteinen und Korallen auf dem steinigen Weg der Eremiten, die – wie auch die schon angesprochenen Equites auf der Gegenseite – zur Verehrung des Lammes hinstreben, um den zweiten Kreis um den Altar zu schließen (Taf. 35). Deutlich sind die Oberflächenreflektionen des Kristalls, die Erhellung des Steingrundes und der Lichtfleck der den Stein durchdringenden Strahlen auf der Bodenfläche links neben dem Kristall zu erkennen. Der Kristall, der (wie der Lichtfleck links neben dem Kristall und die Perlen des Rosenkranzes zeigen) sein Licht von rechts oben erhält, scheint dieses Licht mit der schräg gelagerten Fläche rechts, die für den Betrachter gänzlich dunkel ist, widerzuspiegeln, denn die Sohle des linken Schuhs des Eremiten mit dem Stock ist unten belichtet, obwohl sie, wie die verdunkelte Schuhspitze verdeutlicht, eigentlich im Schatten liegt.

Der facettierte Diamant auf der Mantelschließe Christi und der naturfacettierte Stein auf dem Weg stehen in einer impliziten Entgegenstellung zueinander, spannen einen geistigen Raum auf, fassen die Ordnung der Welt und lassen diese gleichsam auf den Diamanten auf der Brust Christi hin fluchten. Mit dem Blick des Cusanus gedacht kann der natürlich facettierte Kristall Jan van Eycks im Sinne der *Figura paradigmatica* in ‚De coniecturis' als äußerster Ausdruck des Lichts (*lucis*) in den *tenebrae* der Welt gedacht werden – als Gegenstück also zum dunkeln Quadrat im Diamanten auf der Brust Christi, das die letzte Spur der *tenebrae* im Licht darstellt. Diese *tenebrae* sind freilich – das bildet der Maler, wie es der Philosoph denkt – alles andere als die negative Finsternis eines Licht-Dunkel-Antagonismus. Die *tenebrae*, sind die äußerste Ebene des Durchlichteten, das eben daher punkthaft noch in dieser erscheint, gleichsam als das äußerste Leben versteint.[29]

Diese Darstellung der Eremiti wird allerdings nur dann voll verständlich, wenn man die Mystik, die im Lebensraum Jan van Eycks gerade auch im 15. Jh. noch überaus lebendig war, einbezieht, die Mystik, wie sie der südlich von Brüssel wirkende Jan van Ruysbroeck (†1381) vertreten hatte. In seiner Schrift ‚Das Handfingerlein oder vom blinkenden Stein' ruft der Mystiker einen Vers der Apokalypse auf: „Wer überwindet, dem werde ich von dem verborgenen Manna geben; und ich werde ihm einen weißen Stein (*psäphos*; *calculus*)[30] geben und, auf den Stein geschrieben, einen neuen Namen, den niemand weiß, als wer ihn empfängt" (Apc 2,17).

29 Eben in diesem Sinne nennt Heymerich von Campen (Heimrich van de Velde) im ‚Sigillum aeternitatis', 4, Weiss und Schwarz die ‚äußersten Farben'.

30 Das griechische und lateinische Wort bedeutet Kiesel, Rechenstein aber auch Stimmstein, Ruysbroeck nutzt in seiner Ausdeutung das Wort in seiner ganzen Breite. Die Aussage von

Im Anschluß daran erläutert Ruysbroeck die verkündete Gnadengabe für den Gottverbundenen:

> Den verwennenden (spreect hi) – dat es die gheene die hem selven ende alle dinc verwint ende overclemt – dien sal ic gheven (spreect hi) verborghen hemels broot, dat es inwindighen verborghenen smaec ende hemelsce vroude. Ende ic sal hem gheven (spreect hi) een blinckende steenken, ende in dien steenken eenen nuwen name ghescreven die niemen en weer dan diene ontfeet. Dit steenken es ghenoemt en terdelinc om sine cleynheit, want al terdet de mensche onder sine voete, het en doet hem niet wee; dit steenken es blinckende claer ende roet alse een vierighe vlamme; ende het es cleyne ende ront ende effende al omme ende herde licht.[31]

> Wer überwindet, das ist, wer sich selbst überwindet, und alle Dinge übersteigt, dem will ich geben verborgenes Himmelsbrot, das ist ein inwendig verborgener Geschmack und himmlische Freude. Und will ihm einen himmlischen Stein geben, und in den Stein einen neuen Namen schreiben, den keiner weiss, denn der ihn empfängt. Diesen Stein nennt man einen ‚Trittling', um seiner Kleinheit willen, und weil er von allen Menschen mit Füßen getreten wird. Damit tun sie ihm jedoch nicht weh. Dieser Stein hat eine blinkende Farbe, ist rot wie eine feurige Flamme, klein und rund, überall gleich und eben und sehr leicht.[32]

Obwohl der Text der Apokalypse von „weiß" spricht, beschreibt Ruysbroeck diesen Stein nicht nur als klein und rundlich, glänzend und leuchtend, sondern auch als „feurig-rötlich". Das irritiert zunächst, doch der Mystiker folgt damit – wohl im Sinne des Rot als Farbe des feurigen Geistes – einer auch schon in der Vulgata-Überlieferung belegten Umdeutung, die durch die (fälschlich) vermutete Rotfarbigkeit des Edelsteins *bedolach* im Paradiesesstrom Pischon (Gn 2,10–14) verursacht wurde.[33]

Ruysbroeck nennt den Stein – etymologisch durchaus angemessen – einen „Trittling", einen ‚Tretstein', auf den die Menschen treten. Und so zeigt Jan van Eyck, wie die zur Verehrung des Lammes Heranziehenden beschuht oder barfuß auf einem Weg dahinschreiten, der nicht nur mit Geröll, sondern auch – wie die Apokalypse sagt – mit weißlich-klaren Steinen belegt ist. Das alles kann eigentlich nur als Wiedergabe der Ausdeutung Jan Ruysbroeks verstanden werden, der ausdrücklich davon spricht, dass der einzelne Mensch über den Stein schmerzlos hinwegschreitet. Jan aber zeigt nicht nur runde Steine, wie Ruysbroek sagt, sondern eben auch den größeren blinkenden weiß-kristallinen Stein, auf den der vorderste Eremit demnächst treten wird.

Doch gerade dies kennzeichnet den Anschluss des Malers an den flämischen Mystiker, denn der erklärt weiter:

---

der Beschriftung des Steins des ‚Gottesmenschen' schließt zweifellos an die Beschriftung der Edelsteine im Goschen des Hohenpriesters nach Ex 28,21 an.

31 Ruusbroec, Jan van, Opera omnia 10, hg. v. de Baere, Guido, Turnhout 1991, cap. IV, S. 115.

32 Ruysbroeck, Jan van, Vom blinkenden Stein, hg. u. übertr. v. Schacht, Edgar, Graz/Wien 1937, cap. 4, S. 22 (Wortlaut verändert W.C.S.).

33 Zum Wechsel der Farbbestimmung des Bedolach siehe Schneider (Anm. 21), S. 157–160, wo das Entstehen des ‚roten' Edelsteins des Pischon erläutert wird. Im Übrigen zur Deutungstradition des Carbunculus cf. Meier (Anm. 18), S. 104 (zu Epiphanius, De gemmis); sowie Schwaetzer/Glas (Anm. 22).

> Met desen blinckenden steenken verstaen wij onsen heere Jhesum Cristum, want na sire gotheit soe es hi een blic des eewichs lichts ende een schijn de glorien gods ende een spieghel sonder vlecke daer alle dinghe in leven. Soe wie dat alle dinc verwint ende overclemt, hem wert dese blinckende steen ghegheven. Ende daer inne ontfeet hi claerheit, waerheit ende leven.[34]

> Unter diesem blinkenden Stein verstehen wir unseren Herrn Jesus Christus; denn seiner Göttlichkeit nach ist er ein Aufglänzen des ewigen Lichts und ein Schein der Herrlichkeit Gottes und ein Spiegel ohne Flecken, darin alle Dinge leben. So einer alle Dinge überwindet und sie übersteigt, wird ihm dieser blinkende Stein gegeben. Und darin empfängt er Klarheit, Wahrheit und Leben.

Die Struktur des Kristalls ist geeignet, eben diese Aussage des ‚Spiegelns' zu veranschaulichen. Denn in seiner kristallinen Struktur entspricht der Kristall auf dem Weg der Eremiti dem Diamant-Kristall vor der Brust Christi, in der Mitte der Agraffe,[35] ja es ergibt sich gleichsam eine Spiegelungssituation. In der dunkelsten Bildtafel des gesamten Retabels, gewissermaßen im Äußersten des Dunkels, spiegelt der Kristall vor den Füssen der Eremiti das Licht, das – wie das Evangelium sagt – Christus ist, dessen Wesen Jan van Eyck im Licht des Diamant-Kristalls vor der Brust seiner Christusdarstellung aufzeigt, wobei er diesen Kristall zugleich als Keimpunkt des Dunkels aufweist.[36]

Die in der Widerspiegelung des göttlichen Lichts für den Kristall der Eremiten zum Ausdruck gebrachte Bezugnahme scheint für den Maler dann auch die Kristalldeutung Augustins in die Bildaussage einzubinden: Der Bischof von Hippo lehrt in seiner Auslegung des 147. Psalms (12–20), dass das vom Himmel kommende Wort und das Wehen des Geistes den Kristall (der ihm als kaum auflösbares Eis gilt) zum Fließen zu bringen vermögen.[37] Ganz zwanglos ist so der Anschluß an den Paradiesesquell der „Verehrung des Lamms" gegeben.

Aber der Gedanke des ‚Trittlings' bei Ruysbroeck und des Kristalls bei Jan van Eck führt weiter: er weist zugleich noch auf einen Gedanken von Meister Eckhart zurück, dessen Lehren Ruysbroeck zu verbreiten beanspruchte. Eckhart erinnert in

---

34 Ruusbroec (Anm. 31), cap. IV, S. 115.

35 Ausführlicher dazu Schneider, Wolfgang Christian, Betrachtung, Aufstieg und Ordnung im Genter Altar; in: *Videre et videri coincidunt*. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hg. v. idem, Schwaetzer, Harald und de Mey, Marc (Texte und Studien zur Europäischen Geistesgeschichte, Reihe B 1), Münster 2010, S. 209–256, bes. 220–222 und Schneider (Anm. 28), S. 215–217.

36 So stellt sich die Deutung dieses Befundes dar, wenn man ihn unter dem Blickwinkel der Philosophie des Nikolaus von Kues betrachtet, insbesondere der *Figura paradigmatica*; cf. dazu Schneider (Anm. 21), S. 228–230.

37 Augustin, Exegese des 147. Psalm, 12–20 (Lauda Jerusalem Dominum): Ennarationes in Psalmos, CCL 40, S. 2162, 39–41 (teilweise auf Grundlage von Plinius, Nat. hist., 37, 23–25). Bild und Gedanke werden aufgenommen von Joachim von Fiore, Expositio in Apocalypsim, fol. 106r (zu Apc 4,6), bei dem der „Kristall des Gesetzes" durch den „Geist des neuen Bundes" erweicht wird; Meier (Anm. 18), S. 97–98.

einer seiner Predigten, um die rechte Nachfolge Gottes zu erläutern, an den Stein auf dem Weg, wie ihn die Apokalypse sieht, und zwar mit dem bemerkenswerten Satz:

> Suoche got, sô vindest dû got und allez guot. Jâ, in der wârheit, dû möhtest in solcher meinunge ûf einen stein treten, ez wære mêr ein götlich werk, dan ob dû des dînen mêr meintest in dem, daz dû næmest den lîchamen unsers herren und dîn meinunge minner abegescheiden wære. Der gote anehaftet, dem haftet got ane und alliu tugent. Und daz dû vor suochtest, daz suochet nû dich; daz dû vor jagetest, daz jaget nû dich, und daz dû vor mohtest gevliehen, daz vliuhet nû dich.[38]

> Suche Gott, so findest du Gott und außerdem alles Gute. Ja, wahrhaftig, du könntest in solcher Auffassung auf einen Stein treten, und es wäre ein Gott gefälligeres Tun, als wenn du nur den Leib des Herrn für sich genommen hättest, und deine Haltung keine Besonderung aufwiese. Wer Gott anhaftet, dem haftet Gott sich an und alle Tugend. Und was zuvor du suchtest, das sucht nun dich; was zuvor du gejagt hast, das jagt nun dir nach; und was zuvor du fliehen mochtest, das flieht nun dich.

So verweist das Treten auf einen Stein auf dem Weg zu Gott, wie es Jan van Ruysbroeck unter Rückbezug auf Meister Eckhart und die Apokalypse versteht und Jan van Eyk es auf der Tafel zeigt, auf die Möglichkeit einer mystischen *communio* mit Gott. Jan van Eyck folgt in seiner Tafel somit letztlich dem Wortlaut der Schrift des flämischen Mystikers: „Wer jedes Ding überwindet und unter sich tritt, dem wird dieser glänzende Stein gegeben: damit empfängt er Klarheit, Wahrheit und Leben."

V. Die Spiegelungen der Brunnensäule

Wie sich dieser Verweis auf eine enge Beziehung zu Gott gestaltet, zeigt eine letzte Spiegelung im Genter Altar (Taf. 23). Sie erscheint auf der Brunnensäule des Lebensbrunnens in der Verehrung des Lammes (Taf. 32). Die große polierte Kugel dieses Brunnens spiegelt stark, in der oberen Hälfte ist bei geduldigerem Beobachten eine scheinbar zweigeteilte Szene zu erkennen. Rechts ist in mittlerer Höhe ein dreigegliederter heller Bereich zu sehen, die Aufgliederung erfolgt durch zwei Senkrechte, der untere Bereich ist leicht aufgehellt. Links ist ein größerer dunklerer Bereich zu erkennen, der durch mehrere längere Senkrechte gegliedert ist, oben aber noch eine kleine Lichtstelle aufweist. Die Bestimmung dieser Spiegelung ist nicht einfach – sicher aber ist, dass (im Gegensatz zu den Spiegelungen auf den Rüstungen der *Milites*) keine Landschaft dargestellt ist. Reflektiert ist vielmehr ein Innenraum – und es ist tatsächlich der Innenraum von St. Bavo (St. Johannes) in Gent, dem heutigen Dom, und zwar genau von der Stelle aus gesehen, an der der Genter Altar ursprünglich stand, also die Stelle, für die er gemalt war: die Ostwand der Kapelle, die von Joos Vijd und seiner Frau Elisabeth Borluut gestiftet wurde. Die rechte Seite der

---

38 Meister Eckhart, Traktat 2, 5 (Die Rede der Unterscheidungen); Meister Eckhart, Die deutschen Werke, Bd. V, hg. v. Quint, Josef, Stuttgart 1963, S. 199–200.

Brunnenkugel zeigt das durch zwei Streben geteilte hohe gotische Fenster der Vijd-Kapelle,[39] die dunklere linke Seite der Kugel bietet den Blick in den gotischen Innenraum von St. Bavo mit seinen Säulen im rechten Seitenschiff und im Hauptschiff.

Das aber bedeutet, dass die Spiegelungen auf dem Kelch und der Rüstung, die rein innerbildlich gesehen gestaltet sind, also den Innenraum der Szene der Verehrung des Lammes zeigen, und die Spiegelungen der Kugel, die als außerbildlich gerichtet aufgefaßt sind, im Widerspruch zueinander stehen. Dieser Widerspruch ist allein dadurch aufzulösen, dass die beiden Bildgehalte zusammen gesehen werden: Die in Kelch und Rüstungen den Paradiesesraum gebenden innerbildlichen Spiegelungen auf der einen Seite und die zur Vijd-Kapelle hin gedachten außerbildlichen Spiegelungen auf den Brunnenkugeln auf der anderen Seite fügen sich in Eins, wenn das Licht als solches als ein Zeichen des Göttlichen wahrgenommen wird.

Selbst das Bild des Göttlichen ist allein von dieser Warte aus ‚gültig': das zeigen – im Sinne des bildkritischen Denkens des 15. Jh.s – gerade auch die Spiegelungen in der Darstellung Christi: Die Augäpfel der Christus-Gestalt im oberen Register aber auch der Steinschmuck des Ornats zeigen ebenfalls die Fenster der Vijd-Kapelle. Auch das dem Betrachter gezeigte Bild Christi ist also nur ‚vermittelt' sichtbar, draußen erst herrscht das ganze Licht, das dem Bildgeschehen entzogene Licht, das nur dadurch erscheint, dass von ihm her alles ‚Dargestellte' belichtet wird, das – wie die Aufschrift auf dem Altar unterhalb des Lammes sagt – Weg, Wahrheit und Leben ist.

Jan van Eyck malt also, wie das Licht die Dinge durchdringt und sich in den konkreten Erscheinungen für den Blick des Menschen spiegelt. In der Spiegelung ist der Prozess zwischen dem Licht als Ursprünglichem und dem im Konkreten, in der Widerspieglung Gesehenen, als Bewirktem dargestellt. Dies wird dem Sehenden als dem Endpunkt des Strahlens vor Augen geführt und der Wahrnehmung eines Jeden aufgegeben. Das verweist wiederum auf das Denkbild der *Figura paradigmatica* von Cusanus, auf die ineinandergestellten Pyramiden von Licht und Finsternis, aber auch auf die Gedankengänge, die Cusanus hinsichtlich der Beziehung zwischen der Gottheit, dem Allsehenden, und dem Menschen, die Cusanus in ‚De visione Dei' entwirft, insbesondere auf die göttliche Aussage: „Sei du dein und ich werde dein sein".[40]

39 Die neuen Aufnahmen nach der Restaurierung cf. http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#viewer/rep1=0&id1=7e539d3f03181c46fb42f5249124ddd3. Das dreigeteilte gotische Fenster ist auch auf der kleineren, oberen Kugel der Brunnensäule rechts zu erkennen.

40 Cusanus, De visione, cap. 7 (h VI, n. 25): *Sis tu tuus et ego ero tuus.*

VI. Zusammenfassung: Das Licht

Was gewiesen wird, was als bildlich erscheint, gerade auch in den Spiegelungen, ist Konkretisierung, Ausformung des einen Lichts, das Christus ist; zugleich aber kann das Licht nur durch die materiellen Formungen wirklich als Licht in Erscheinung treten und gesehen werden. Es sind die Teilungen der Kapellen-Fenster, die durch die Belichtung von außen den Fenstern und dem Kirchenbau insgesamt die kennzeichnenden Konturen verleihen. So kann das von außen einströmende Licht auf der Kugel der Brunnensäule dem Menschen das Fenster der Vijd-Kapelle und die Säulen des Inneren von St. Bavo zu erkennen geben. Dieses selbe eine Licht ermöglicht aber auch jede der Binnenspiegelungen: die Spiegelungen auf der Kuppa des Kelches auf dem Altar, die den innersten Kreis um das göttliche Lamm vergegenwärtigen, sowie die Spiegelungen auf dem Rüstungen der zur Verehrung des Lammes Heranziehenden, die den äußersten Kreis um das Lamm, das selbst als ‚allsehend' zugleich in der Achse des Altarwerks steht, der Achse, die die göttlich-allsehenden Gestalten über die Registergrenzen verbindet: den thronenden Christus, die Taube des Geistes und eben das die Menschheit erlösende Lamm, der fleischgewordene Logos Christus der Endzeit. So ist zwar die Widersprüchlichkeit der Spiegelungsbezüge als solche nicht beseitigt, doch auf einer höheren Ebene ‚aufgehoben': Sie anzunehmen, zu sehen, öffnet die Schau.

Die Bestimmung des Lichts als entscheidende Instanz allen menschlichen Lebens, als ‚herabkommendes' Licht, das – ganz im Sinn des Johannes-Initiums – im Heilstun Christi vergegenwärtigt ist, wie die Spiegelungen auf dem Kelch, dann auch auf den Rüstungen der milites veranschaulichen, wird ergänzt durch den bildlichen Hinweis auf die Kirche als vermittelnde Instanz, die Kirche, die aber nicht aus Eigenem etwas ist, sondern eben lediglich dadurch, dass sie ‚im Licht' steht, das letztlich aber dem Menschlichen entzogen ist. Die so im Genter Altar gebotene Auffassung entspricht damit dem, was Ps.-Dionysius Areopagita mit der Verbindung von „Himmlischer Hierarchie" und „Kirchlicher Hierarchie" zum Ausdruck bringen wollte: Kontinuierlich verläuft ein – im Licht vergegenwärtigter – Seinsstrom vom Höchsten zum Menschlichen: Der Mensch kann ihn wahrnehmen, in der ‚Schau'.

Nicht jeder Einzelne wird all das vor Augen Geführte sehen, verstehen und wahrnehmen, manches ist zu klein, zu fein, um sogleich und vollständig erfasst zu werden. Aber das Sehen ist ja nicht einfach ein vereinzelter, nur individueller Vorgang. Jedes Sehen ist auch Teil eines gemeinschaftlichen Sehens, eines Sehens und Verstehens, das in der Gemeinschaft erworben wird und geschieht, im immer erneuten Sehen und Suchen Vieler, im Gespräch mit Kundigen, genau Beobachtenden, die, was sie fanden, den Übrigen vermitteln, die dann ihrerseits das Erläuterte selbst auch sehen. So entfaltet sich das einzelne Sehen nach und nach zu einem umfassenderen und angemessenen Wahrnehmen und Denken, zur Schau, so wird eine Spur gewiesen, der nachzufolgen ist.

Perspectives
Perspektiven

Sur quelques vidéos de Bill Viola

Yves Hersant (Paris)

> Je pressens des liens profonds entre le fonctionnement de la technologie électronique et ce que l'on considérait jadis comme une expérience spirituelle.
>
> Bill Viola

Video : ‹ Je vois ›. Curieux mot, en vérité, qui de verbe est devenu substantif, et qui du latin est entré dans notre langue par l'intermédiaire de l'anglais. Non moins surprenante est la diversité de ses usages : car il peut désigner des techniques audiovisuelles variées, recourant à des signaux électriques ou électroniques pour (re)produire des images et des sons ; ou bien un médium, en constante métamorphose, qui s'est lié tant à l'imagerie informatique qu'à la télévision ; ou enfin, dans une acception qui seule sera retenue ici, un art vigoureux et polymorphe, dont le développement ne remonte qu'à une soixantaine d'années. C'est à partir de 1960 en effet, grâce notamment aux expériences de Nam June Paik sur la télévision et à sa passion pour la musique, qu'apparaissent des artistes ‹ vidéastes › – ainsi qu'on les appelle sans trop d'élégance ; ils n'ont pas tardé à se mêler aux grands courants de notre époque, à commencer par Fluxus, et à élaborer un des langages artistiques les plus riches de la création contemporaine. Entre leurs mains, dans une époque que les images saturent, la vidéo permet tout à la fois de les mettre en crise, d'interroger leurs différents modes d'être et d'en produire de nouvelles : radicalement distinctes non seulement de celles dont nous inondent à présent les chaînes de télévision, les agences de publicité, la police, la recherche scientifique et médicale, mais aussi de celles qu'offrent traditionnellement les arts visuels. Non plus que de la peinture, avec laquelle il peut certes entrer en connivence, l'art vidéo n'est issu du cinéma (dont il refuse, en particulier, les codes narratifs) ; c'est un enfant rebelle de la télévision et de la musique. L'un de ses mérites est de nous « apprendre à voir », pour parler comme Bertolt Brecht, « au lieu de regarder bêtement ».[1]

Mais que donne-t-il à voir ? Pour certains vidéastes, il s'agit de dénoncer les méfaits visibles et visuels de la société industrielle médiatique ; pour d'autres, de mettre la

1 La formule de Brecht conclut ‹ Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui › (‹ La Résistible Ascension d'Arturo Ui ›), 1941. Sur l'art et l'image vidéo, on peut consulter, parmi bien d'autres : Parfait, Françoise, Vidéo. Un art contemporain, Paris 2001 ; Rush, Michael, L'Art vidéo, Paris 2007 ; Dufour, Sophie-Isabelle, L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola, Paris 2008 ; Dubois, Philippe, La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain, Crisnée 2011.

vidéo au service d'éphémères ‹ performances ›. Ces œuvres, souvent exubérantes et ludiques, peuvent détenir une grande puissance ; mais rien ne leur est plus étranger que la mystique. Chez Bill Viola au contraire – dont les thèmes favoris sont le désert, la vie et la mort, le sommeil et le rêve, l'eau et le feu –, l'union au divin est une question récurrente, et la contemplation une obsession ; dans certaines installations, il va jusqu'à mettre en scène des personnages, historiques ou non, qui ont acquis de Dieu une connaissance ‹ expérimentale ›. Une *cognitio dei experimentalis*, comme disait Thomas d'Aquin.

I. Précisions liminaires

À qui s'étonnerait de l'attention ici prêtée à un vidéaste, américain de surcroît, il faut fournir quelques éclaircissements. D'une part, on ne saurait citer aucun artiste vivant qui connaisse aussi bien que Viola l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, et qui entretienne avec la tradition un dialogue d'une telle fécondité : si novateur qu'il soit, ce n'est pas l'idéologie de la *tabula rasa* qui l'incite à ‹ sculpter le temps › avec des signaux électroniques. « Nous avançons vers le passé », aime-t-il à répéter, « aussi bien que vers le futur ».[2] Après la musique, pour laquelle son intérêt n'a jamais faibli, c'est la peinture des XVe–XVIIe siècles qui a nourri une grande partie de son art : Giotto, Van Eyck, Bosch ont été ses ‹ héros ›, ainsi que nombre de peintres espagnols. Pour ne prendre que ces exemples, la vidéo ‹ The Emergence › (1992) interfère avec une ‹ Pietà › de Masolino, comme avec la ‹ Pietà Rondanini › de Michel-Ange ; à la Biennale de Venise, en 1995, ‹ The Greeting › revisite, en l'animant au ralenti sur un écran plat à cristaux liquides, la ‹ Visitation › de Pontormo ; dans le cycle ‹ The Passions ›, fruit de recherches entreprises à partir de 1998 sur l'expression des émotions, l'artiste dialogue aussi bien avec Dieric Bouts ou Mantegna qu'avec Charles Le Brun. De l'ancien art sacré, il va jusqu'à reprendre les formats : diptyques, triptyques, prédelles.[3]

D'autre part et surtout, Viola entend utiliser les images mouvantes – ou plutôt les signaux électroniques, qui lui importent plus que les images – à des fins qui outrepassent les possibilités de la peinture ; entre ses mains, la vidéo tente de saisir ce qui échappe à l'image fixe. Comme il traite de sa pratique mieux que personne, le mieux est de lui céder la parole : « Je suis intéressé par ce que les peintres anciens n'ont pas

---

2 Cf. p. ex. son entretien avec Raymond Bellour (1984) sur le site Internet : http://www.artwiki.fr/cours/art_video/viola_interview.html.

3 Sur la carrière et l'œuvre de l'artiste, cf. Neutres, Jerôme et Duguet, Anne-Marie, Bill Viola, Paris 2014 ; Fargier, Jean-Paul, Bill Viola au fil du temps, Paris 2014 ; Hanhardt, John G., Bill Viola, éd. par Perov, Kira, London/New York 2015. Convaincu que « le son contient plus d'information sur l'espace que l'image », Bill Viola s'est aussi intéressé de près à la musique, électronique ou non : en témoignent notamment, en 1994, son interprétation visuelle de Déserts, la dernière grande œuvre d'Edgar Varèse, et en 2005 la vidéo de quatre heures qu'il a conçue pour le ‹ Tristan und Isolde › de Richard Wagner, mis en scène par Peter Sellars.

peint, par les étapes intermédiaires ».[4] Ou encore : « Bien que j'utilise une caméra, j'ai toujours été attiré vers les choses qu'on ne peut voir. Ma première source d'images est le monde invisible ».[5] Représenter l'irreprésentable : nombre de « peintres anciens » ont certes eu cette ambition, et l'ont réalisée ; mais c'est grâce à l'ajout du son, du mouvement, du flux électronique – bref : d'une dimension temporelle – que Viola s'est donné des moyens aussi étonnants que nouveaux pour faire percevoir l'imperceptible. Et, surtout, d'outrepasser le visible. Pour reprendre ou détourner un mot cher à Didi-Huberman, c'est bien plutôt au « visuel » que le regardeur est confronté :[6] suscitant un flot d'émotions, excitant les souvenirs, impliquant d'autres facultés que la vue, la vidéo l'invite à se dessaisir des savoirs acquis et le place face à ce qui se dérobe.

Le pressentiment d'un autre monde, Viola l'a éprouvé très tôt : à la suite d'un accident, qui aurait pu s'avérer traumatique et qui, comme il le rappelle souvent lui-même, a marqué toute son œuvre. À l'âge de six ans, sur un petit lac de montagne dans l'État de New York, il faisait un tour en bateau avec son cousin et son oncle :

> En prenant notre respiration, nous devions sauter dans l'eau. Mon cousin a sauté le premier et s'est éloigné à la nage, mais quand j'ai sauté à mon tour j'ai oublié de garder l'air dans mes poumons et j'ai coulé à pic, comme une pierre. Je me suis alors assis au fond du lac, comme un petit bouddha, et j'ai vu ces rayons de lumière étonnants qui pénétraient dans l'eau. [...] Ensuite, mon oncle m'a attrapé avec son bras et m'a sorti de l'eau. Cet incident où j'ai failli perdre la vie a été paradoxalement un pur cadeau. Je suis resté fasciné par le monde magnifique que j'avais découvert en me noyant.[7]

L'artiste précise dans un autre entretien qu'« après cela, et peut-être à cause de cela, [il a] constamment senti que quelque chose d'autre existait, un autre monde, juste sous la surface de ce dont [il faisait] l'expérience ».[8] De cette quasi-noyade, il a retenu une sorte de fascination pour l'eau : cet élément, qu'il est allé plus tard jusqu'à assimiler au flux électronique (« la vidéo elle-même ressemble à une sorte d'eau électronique, elle coule, des électrons fluent dans des circuits »),[9] est devenu pour l'artiste le *medium* par excellence, la métaphore figurant la limite entre l'ici-bas et l'Ailleurs. Deux exemples parmi bien d'autres : dans l'admirable ‹ Ocean without a shore › (2007), qui doit son titre à Ibn ʿArabi et qui a nécessité des exploits technologiques,

4 Cité par Paul-Louis Rinuy, Bill Viola, la vidéo comme expérience existentielle, sur le site Internet : https://www.narthex.fr/portraits-dartistes/bill-viola-la-video-comme-experience-existentielle.

5 Entretien avec Heidi McKenzie cité par Dufour, Sophie-Isabelle, Les images mouvantes de Bill Viola et Nam June Paik, dans : La lumière parle. Lumières, reflets, miroirs. Du Moyen Âge à l'art vidéo, éd. par Cousinié, Frédéric, de Maupeou, Félicie et Nau, Clélia, Paris 2016, pp. 223–240, ici 239.

6 Sur la distinction entre les deux régimes du voir, cf. Didi-Huberman, Georges, Devant l'image, Paris 1990, chap. 1 en particulier.

7 Neutres/Duguet (note 3), p. 25.

8 Entretien de Bill Viola avec Catherine Soullard et Jean-Pierre Naugrette, dans : Lacaussade, Auguste, Revue Des Deux Mondes, Paris 2008, pp. 69–79, ici 69.

9 Entretien réalisé pour le ‹ Louisiana Channel ›, visible sur internet : Cameras are Soul Keepers, https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI.

c'est à travers une fine cascade, apparaissant sur trois grands écrans plasma, que les humains passent de l'obscurité à la lumière comme de la mort à la vie, avant d'effectuer le trajet inverse ; dans le saisissant ‹ Nantes Triptych › (1992), un plongeur se maintient sous l'eau en apnée, tandis qu'à gauche une femme accouche et qu'à droite agonise une femme très âgée, qui n'est autre que la mère de l'artiste.[10] Ce dispositif apparemment simple, mais techniquement raffiné, confronte le spectateur à trois figures archétypales (de la naissance, de l'existence, du trépas) et l'immerge dans les mystères de notre finitude.

Qu'en 2007 l'American Academy of Religion ait décerné un prix au vidéaste, et que ses installations soient souvent présentées dans des églises, des chapelles, des cathédrales – à Durham, Venise, Paris, Berne, Londres…[11] – n'a donc rien de surprenant : tant l'œuvre réfère à l'iconographie religieuse, tant elle privilégie les thèmes de l'ange, de la résurrection, de l'ascension. En témoignent ‹ The Messenger › (1996), ‹ Ascension › (2000) ou ‹ Emergence › (2002). Encore faut-il prendre garde que l'artiste s'intéresse bien moins à la religion qu'au sacré : ce qui lui importe est un cheminement spirituel, non un ensemble de dogmes, de cérémonies et de rites. Aussi le bouddhisme ou le soufisme ont-ils retenu son attention, comme il l'a confié à la ‹ Revue des Deux Mondes ›, au moins autant que la pensée chrétienne :

> À New York, dans mon enfance, je fréquentais une église épiscopalienne car ma mère était anglaise. Puis, comme beaucoup de jeunes de ma génération, j'ai cessé d'aller à l'église en grandissant, pour m'engager de plus en plus au sein des forces sociales et politiques qui déferlaient dans la culture des jeunes à la fin des années soixante. J'ai fréquenté l'école des beaux-arts à l'université de Syracuse de 1969 à 1973 : c'est là que j'ai été initié aux médias électroniques et à la vidéo, une façon inédite et révolutionnaire de faire de l'art. Je suivais en même temps un cours sur le mysticisme au département des sciences sur la religion, et j'ai commencé à rechercher partout les écrits des soufis, des érudits zen et des taoïstes comme Rūmi, D. T. Suzuki et Lao-Tseu.[12]

Son intérêt pour la pensée orientale a conduit Viola en Indonésie, au Ladakh, dans le nord de l'Inde ; en 1980, un séjour décisif au Japon, avec son épouse et collaboratrice Kira Perov, lui fournit l'occasion d'acquérir « une expérience non livresque de l'enseignement bouddhiste zen »,[13] de rencontrer le maître Daien Tanaka, de méditer

10 Commentaire de Bill Viola : « Ma mère était maintenue en vie par des ordinateurs et du matériel électronique : la technologie que j'utilisais depuis des années. Pour survivre, mon seul recours fut de filmer, avec ma caméra vidéo, ma mère sur son lit de mort, afin de tenir tête à l'image la plus terrible et inacceptable que je puisse imaginer ». Cf. Walsh, John, Bill Viola. The Passions, Los Angeles/London 2003, p. 190. Sur la métaphore de l'eau cf. Viola, Bill, Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994, éd. par Violette, Robert, Cambridge 1995, p. 180 : « J'ai souvent utilisé de l'eau comme une métaphore, comme une surface reflétant le monde extérieur et agissant comme une barrière à l'autre monde ».

11 Cf. Berger, Matthias, Knowing the Language but not the Dialect. Bill Viola and the Churches, dans : *Imaginatio et Ratio*. A Journal of Theology and the Arts 4 (2015), pp. 27–38.

12 Viola (note 8), p. 70. Cf. aussi ten Grotenhuis, Elizabeth, Something Rich and Strange. Bill Viola's Uses of Asian Spirituality, dans : The Art of Bill Viola, éd. par Townsend, Chris, London 2004.

13 Viola (note 8), p. 71.

sur le ma (c'est-à-dire l' ‹ intervalle ›, ou le ‹ vide plein de sens ›, dont les Japonais ont fait une notion esthétique essentielle). Mais trois ans plus tard, comme si un mouvement de balancier le ramenait à sa culture originelle, lors d'un séjour à Saint-Sébastien et à Madrid l'artiste découvre tout à la fois la peinture espagnole du Siècle d'or et la mystique chrétienne ; dans sa bibliothèque de grand lecteur, ‹ Le Château intérieur › de Thérèse d'Avila et ‹ La Nuit obscure › de Jean de la Croix rejoignent les écrits bouddhistes de Suzuki et Coomaraswamy.[14] Sur les conséquences de la rencontre avec Jean, en particulier, les déclarations de l'artiste sont explicites :

> J'avais commencé à lire les mystiques musulmans, puis les mystiques chrétiens et les mystiques bouddhistes. C'était devenu un peu constitutif de ma pensée. Ma rencontre avec saint Jean de la Croix fut d'une très grande intensité, vraiment profonde. J'en fus comme saisi et effrayé à la fois.[15]

Et ailleurs : « Saint Jean de la Croix a été pour moi une des personnes les plus importantes de l'histoire, non seulement de l'histoire des religions, sinon de l'histoire de l'humanité. [...] J'ai lu sa vie et cela a changé la mienne ».[16] De fait, dès 1983 Bill Viola a consacré au réformateur du Carmel une remarquable installation vidéo, dans laquelle il convient à présent de pénétrer.

II. La cellule vide

‹ Pénétrer › : ce verbe s'impose, avec ses sens multiples. Car il s'agit non seulement de s'introduire dans un lieu, mais aussi d'approfondir une connaissance. Le dispositif de ‹ Room for St John of the Cross › (1983) interdit au spectateur de demeurer immobile et passif ; le voilà contraint au contraire de s'avancer *penitus* – jusqu'au fond, en latin – à l'intérieur d'un espace non moins spirituel que physique (planche 36). Au centre d'une vaste pièce plongée dans l'obscurité (évoquant celle dont Dieu s'enveloppe, selon le Ps 17) se dresse un noir caisson, pourvu d'une fenêtre sur le côté frontal ; c'est vers cette boîte mystérieuse qu'une chaude lumière attire son regard et ses pas. En se penchant, il découvre à l'intérieur un sol couvert de terre, des parois blanches, ainsi qu'une table en bois portant une carafe d'eau, un verre et un minuscule

---

14 Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966) : érudit et penseur japonais, auteur d'essais fondamentaux sur le bouddhisme zen. Ananda Coomaraswamy (1877–1947) : grand historien de l'art srilankais, qui a puissamment contribué à la découverte en Occident des arts orientaux. – Sur l'importance du séjour de Viola en Espagne, cf. Utrera, Federico, Viola on Vídeo, Las Palmas de Gran Canaria 2011 ; Metz, Maïté, Translucidité et transcendance. Bill Viola et la tradition espagnole du Siècle d'Or, un ‹ dispositif mystique › ?, dans : La imagen translúcida en los mundos hispánicos, éd. par Peyraga, Pascale et alii, Villeurbanne 2016, pp. 67–91. Il faut ajouter que Bill Viola a été un lecteur attentif de l'ouvrage de Stoichita, Victor, Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art, London 1995.

15 Citations extraites respectivement de Viola, Bill, Paroles d'artiste, Paris 2019, p. 12.

16 Utrera (note 14), p. 163.

moniteur couleur où apparaît l'image, presque fixe, d'une montagne enneigée.[17] Une voix récite doucement en espagnol des poèmes de Jean de la Croix, tirés de la Subida del Monte Carmelo. Derrière le caisson, sur le mur de la pièce, une caméra fait défiler d'immenses et inquiétantes images en noir et blanc, animées d'un constant tremblement et représentant un paysage montagneux ; un son assourdissant retentit, un ‹ son primordial ›, comme si se déchaînait une tornade. Entre ces espaces emboîtés – le moniteur dans le caisson, le caisson dans la pièce –, le contraste est frappant : au mugissement du vent s'oppose la voix faible du récitant, à la ténèbre extérieure la lumière de la cellule, à l'agitation la sérénité. C'est dans l'œil d'un cyclone, si l'on peut dire, que le spectateur plonge le regard. Entre les mondes extérieur et intérieur, où règnent des temporalités différentes, la tension est maximale. Effet obtenu avec une notable économie de moyens : la petite fenêtre suffit à opérer la jonction des deux mondes ; et l'artiste s'est contenté, pour déchaîner la tornade, d'amplifier le bruit de l'air pénétrant par la fenêtre ouverte de sa voiture.

C'est avec la même efficace simplicité que le caisson, ainsi que je l'ai improprement appelé, symbolise le cachot de Jean de la Croix à Tolède : celui où il fut emprisonné pendant neuf mois, en 1577–1578 (non par l'Inquisition, comme Bill Viola semble le croire, mais par l'Ordre des Carmes opposé à sa réforme des déchaussés). Le captif pouvait à peine s'y tenir debout. Détenu dans des conditions épouvantables, quotidiennement roué de coups, il n'en écrivit pas moins, quand son geôlier lui accorda un peu de papier et d'encre, des poèmes qui parlent d'amour et d'extase, d'ascension aux « hautes cavernes de pierre »,[18] de voyages dans la ‹ Nuit obscure › ; de sorte que la fureur de son âme et celle du monde se transformèrent en une poésie grandiose. C'est à ce passage, autrement dit à la dialectique du chaos extérieur et de la paix intérieure, de la violence et de la sérénité, du débordement et du retrait, que nous confronte l'installation de Bill Viola.

Le dépouillement de l'œuvre, l'apparente banalité des objets qu'elle convoque, disent la nécessité d'aller à l'essentiel. Les thèmes favoris du mystique espagnol ne sont traités que de manière allusive : ainsi le ‹ désert ›, qui métaphorise l'effacement du monde sensible, est-il suggéré par la nudité du plateau; la ‹ fontaine ›, décrite par le poète comme « la source qui jaillit et fuit », par le modeste broc d'eau et le verre posés sur la table ; la ‹ Nuit obscure ›, qui chez Jean est figure de l'indicible et du vide (‹ Nuit du sens ›, ‹ Nuit de l'intelligence ›, ‹ Nuit de la mémoire ›), par la ténèbre entourant le spectateur.

De plus et surtout, ce dépouillement se manifeste par l'exclusion – qui peut paraître paradoxale, mais qui donne à l'œuvre sa puissance – de toute représentation du saint et de ses visions. Dans la ‹ Room for St John of the Cross ›, c'est en vain que l'on cherche John ; il ne fait pas l'objet d'une image de dévotion, comparable à celles qui

---

17 Sur ce petit moniteur, Bill Viola cite une de ses précédentes vidéos : ‹ Ancient of days › (1979–1981).

18 Jean de la Croix, Cántico espiritual, canción 36.

suscitèrent tant de débats à l'époque du Concile de Trente.[19] L'éventuelle *translatio ad prototypum*, c'est-à-dire le passage vers les réalités invisibles à travers les choses matérielles et visibles, c'est d'une tout autre manière qu'ici elle s'effectue : par le renoncement à l'image même. En quoi Viola suit parfaitement, fût-ce à son insu, l'enseignement dispensé par Thérèse d'Avila et son compagnon Jean de la Croix : pour l'une, comme on sait, l'extase mystique et l'union à Dieu s'accomplissent « sans images ni paroles formées »,[20] du moins sans images comparables à celles d'ici-bas, et c'est une présence sans représentation que révèle la vision aniconique ; pour l'autre, qui se défie plus encore de l'*imagen* – puisque « souvent c'est l'œuvre du démon qui veut tromper et nuire »,[21] l'image est un obstacle plutôt qu'une voie d'accès à Dieu. Non que Jean refuse la vénération des saints et l'usage des images, dans les limites fixées par le Concile ; mais il ne veut pas que ces intermédiaires, en éveillant les sens, entravent l'accès direct au divin. Utiles au dévot, elles sont fatales au mystique qui, dans ‹ La nuit obscure ›, s'élève vers son Créateur :

> Cette ascension se transforme peu à peu en un détachement des formes, des figures et des images. [...] En marchant dans la nuit obscure, l'âme ‹ se spiritualise ›, selon les mots de Jean de la Croix, et avance vers le dénuement et le rien avant de pouvoir atteindre une autre étape vers la nuit et cheminer vers l'aurore de la rencontre tant désirée avec Dieu et les trois personnes divines. Dans cette ascension, l'image est totalement absente.[22]

Ainsi ne voit-on, dans l'installation vidéo de Viola, ni représentation de ce qu'a pu voir le voyant, ni représentation du voyant lui-même ; le spectateur est à cet égard privé de spectacle (alors qu'apparaît fort spectaculaire, sur l'écran géant au fond de la pièce, le paysage de montagnes). Absent, caché ou transporté ailleurs, Jean de la Croix se réduit à la voix qui énonce ses poèmes métaphoriques. Comme si, expulsé de la cellule, il était aussi exproprié de son corps ; comme si, dépouillé de tout au point de devenir extérieur à lui-même, il était allé au loin, par-delà les montagnes, se faire habiter par un Autre. Ce dépouillement du moi, dont Michel de Certeau rappelle que les mystiques l'inscrivent dans leur propre corps,[23] Bill Viola le signifie de la manière la plus frappante en montrant une cellule vide ; dans le même temps, il donne à entendre que le corps de l'occupant s'est fait langage.

Peut-être l'artiste ignore-t-il les subtilités de la théologie et la complexe histoire des discours mystiques ; peu lui importent les différences entre courants européens et orientaux, *a fortiori* entre courants méridionaux et rhénans ; mais il sait et fait

---

19 Le fameux décret *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*, date du 2 décembre 1563. Cf. à ce sujet Fabre, Pierre-Antoine, Décréter l'image ? La XXXVe session du Concile de Trente, Paris 2013.

20 Thérèse d'Avila, Livre de la vie, XXVII, §6, 175.

21 Jean de la Croix, La Montée du Mont Carmel, III, 36, éd. par Aptel, Françoise, Caniou, Mariannick et Haussièttre, Marie-Agnès, Paris 2010, p. 427.

22 Boubli, Lizzie, Vision et image dans le processus mystique, dans : Archives de sciences sociales des religions 173 (2016), pp. 219–244, ici 225. Chemin faisant, l'auteur précise les différences entre Thérèse et Jean.

23 De Certeau, Michel, La fable mystique, t. 1, Paris 1982, dernier chapitre.

comprendre qu'est mystique celui ou celle qui veut voir Dieu, n'en peut avoir d'image vraie, perd son corps dans l'aventure et construit sa parole sur ce double ou triple manque.

Bien entendu, l'interprétation de la ‹ Room for St John › reste ouverte. On peut faire valoir que Viola, tout en opposant au monde divin et invisible le monde des phénomènes et du chaos, construit « une machinerie qui cherche à représenter le fonctionnement de l'esprit ».[24] On peut expliquer aussi qu'il superpose, de manière surprenante et inédite, les trois types de vision que distinguait S. Augustin : de la *visio corporalis* (vision commune que l'on a des choses corporelles en leur présence), un passage s'effectue à la *visio imaginaria* (représentation mentale), puis à la *visio intellectualis* (qui embrasse les réalités spirituelles, abstraction faite de la similitude).[25] Comme l'installation n'impose à l'œil aucun parcours, aucun sens univoque, le spectateur-visiteur peut se perdre dans un labyrinthe de significations multiples ; mais en fin de compte, c'est son émotion qui importe, et elle ne manquera pas de lui faire trouver pertinente la déclaration de Viola citée en épigraphe : « Je pressens des liens profonds entre le fonctionnement de la technologie électronique et ce que l'on considérait jadis comme une expérience spirituelle ».[26]

III. Thèmes anciens, moyens modernes

L'intérêt du vidéaste pour Jean de la Croix n'a jamais faibli : avant le tournage de son ‹ Quintet of the Astonished › (2000), qui montre au ralenti des visages souffrants et évoque une Descente de croix, il fait lire aux *performers* des poèmes de l'Espagnol, afin de les mettre en condition. Mais il est clair que Viola ne limite son attention ni à l'expérience sanjuaniste, ni à la spiritualité occidentale : dans le domaine de la mystique, on peut le dire généraliste.

De fait, ce sont les thèmes universels de la mystique qu'il orchestre et met en scène. La Nuit, par exemple, n'est pas pour lui la simple obscurité que requiert la projection : une poétique du noir la prend en charge. Au spectateur (qui souvent, avant d'accéder aux œuvres, doit passer par un sas obscur), elle offre un espace et un temps autres, où il s'oublie et accueille des apparitions. À l'inverse, ‹ Chott ed-Djerid › (2012) associe la Lumière et le Désert : sous un soleil de plomb, qui contraint à plisser les yeux pour distinguer les formes, un mirage surgit en ce lieu métaphysique. Dans ‹ Walking on the Edge ›, la même année, est mis en scène le Voyage intérieur : surgissant des bords de l'image, deux hommes cheminent dans un espace désertique, se rejoignent puis disparaissent chacun de son côté – comme s'ils illustraient la définition de Michel de Certeau, souvent citée, selon laquelle « est mystique celui ou celle

24 Bellour, Raymond, La sculpture du temps, dans : Cahiers du Cinéma 379 (1986), pp. 35–42.
25 Cf. notamment Augustin, De Genesi ad litteram, XII.
26 Lacaussade (note 8), p. 77.

qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela ».[27] Dans ‹ Catherine's Room › (2001), vidéo inspirée d'une prédelle d'Andrea di Bartolo, le voyage est immobile ; c'est la Vie intérieure, rythmée par les saisons et les jours, qui se trouve sacralisée. Sur cinq moniteurs, de subtils éclairages magnifient S. Catherine de Sienne, occupée à d'humbles tâches dans un décor austère. Autres thèmes : l'Ange, dont une vidéo de 2001 fait surgir de cinq manières, sur un écran rouge et quatre bleus, le corps dématérialisé ; l'Immersion, thème récurrent qu'orchestre singulièrement ‹ The Dreamers › (2013), où des personnages flottent entre sommeil et mort (le spectateur, quant à lui, baignant dans le son et les images) ; l'Élan vers Dieu, dans ‹ Tristan's Ascension › *(2005),* imposante installation haute de six mètres figurant l'ascension de l'âme après la mort (planche 37).

Mais il importe, plutôt que d'allonger cette liste, de prêter attention aux moyens – tout à la fois techniques, rhétoriques et symboliques – que l'artiste a mis en œuvre pour faire surgir aux yeux de l'esprit ce que ne voient pas les yeux du corps. Est notable, en premier lieu, le recours à l'oxymore. Tout mystique, comme on sait, a pour ce trope une dilection particulière : confronté à l'ineffable, il doit en effet user de ruses pour parler de ce qui l'excède ; et l'oxymore, en combinant des mots de sens opposés, lui fournit « un langage qui vise du non-langage », « un déictique qui montre ce qu'il ne dit pas ».[28] En façonnant des tropes visuels, Bill Viola procède de même : à la ‹ sereine agitation ›, à la ‹ silencieuse musique ›, à l'‹ obscure clarté › des écrivains spirituels correspondent, dans ses vidéos, des alliances d'inconciliables. Tels l'eau et le feu, le dedans et le dehors, le haut et le bas, le minuscule et le gigantesque, le réel et le virtuel. Par exemple, ‹ He weeps for you › (1976) associe le macrocosme et une goutte d'eau ; sur le diptyque ‹ The Crossing › (1996), le *performer* apparaît dans le même temps inondé et incendié ; dans ‹ Tristan's Ascension › (2005) peut s'observer une chute d'eau ascensionnelle…

Un second *modus operandi*, qui contribue puissamment à nous faire percevoir l'imperceptible – et qui relève aussi de l'oxymore, puisqu'il rapproche le mobile du fixe et la durée de l'instant – est l'usage du ralenti. Chère à Viola, que le zen a incité à méditer sur l'ici et le maintenant, la *slow motion* dilate le temps, conduit à une autre forme de perception et donne accès à l'invisible :

> Le mouvement du temps devient mouvement de la conscience : prendre conscience du temps, selon la formule de l'artiste, c'est entrer dans le monde des ‹ images mouvantes qui incarnent le mouvement de la conscience humaine ›. La lenteur ne cherche pas nécessairement à prolonger la durée : elle ne vise pas à rallonger la flèche du temps. Elle dilate, distend l'image audiovi-

27 De Certeau (note 22), p. 411.

28 Ibid., pp. 198–199. Dans le même passage, l'auteur note que « la combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage […]. Il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots ».

> suelle qui devient tout à la fois surface réfléchissante et vision de l'invisible : la conscience s'éveille, perçoit ce qui ne peut être vu en temps réel.[29]

En ‹ sculptant › l'espace-temps, en exigeant la lenteur du regard, le ralenti fait passer le spectateur dans une autre réalité et le plonge dans l'attente d'une révélation.

De ce rapide tour d'horizon, concluons au moins ceci : dans l'‹ iconosphère › contemporaine, tellement emplie d'images qu'elle en devient insignifiante, l'art de Bill Viola parvient à préserver une possibilité de contemplation. « Nous avons besoin », aime à répéter le vidéaste, « de nouvelles images sacrées pour notre temps ». Qu'elles soient intimistes ou monumentales, techniquement rudimentaires ou sophistiquées à l'extrême, ses œuvres savent accorder à la spiritualité (chrétienne ou non) une dimension esthétique.

29 Dufour (note 5), p. 231.

Index des personnages historiques et des œuvres / Personen- und Werkregister

établie par / erstellt von Katharina Gedigk (Genève)

R

Planches / Tafeln



Ill. 1 (Schmitt) – Enseigne de pèlerinage de Notre Dame de Rocamadour. Paris, © Musée National du Moyen Âge et des Thermes de Cluny.



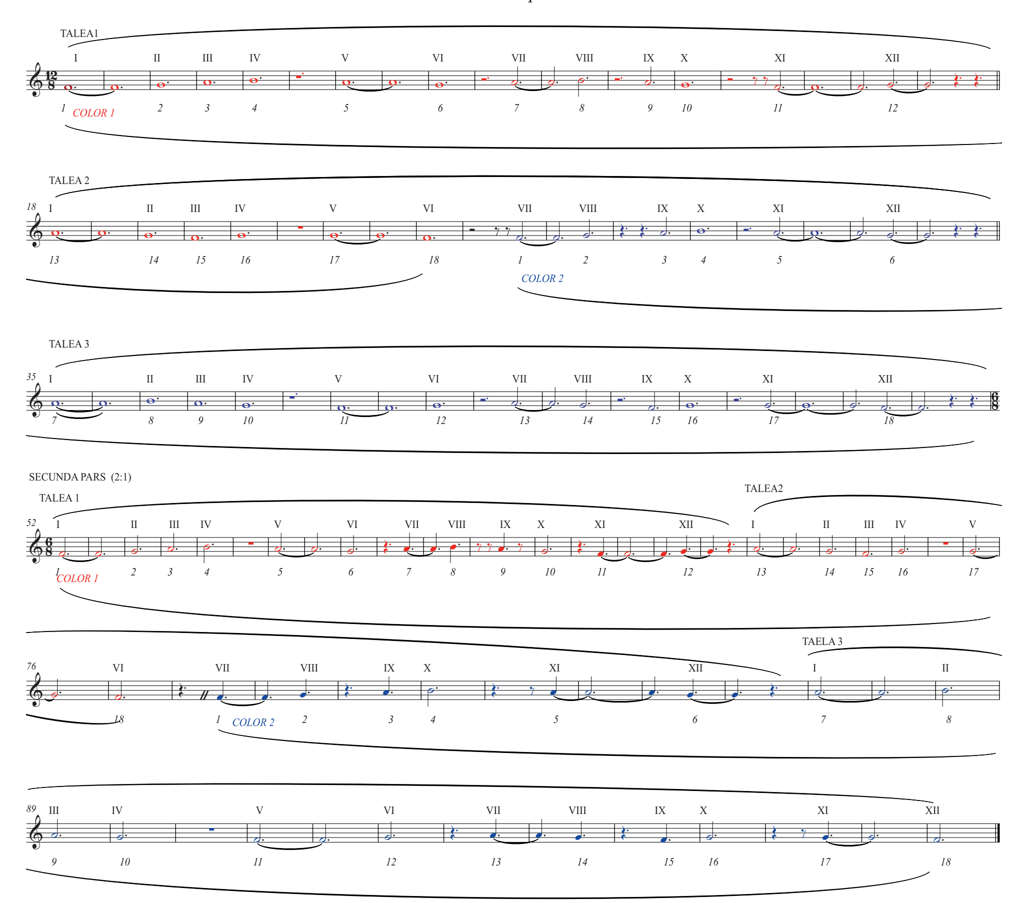
Ill. 2 (Falque/Guiderdoni) – Le Serviteur de la Sagesse éternelle distribuant le nom de Jésus, dessin n° 9 de l’Exemplar d’Henri Suso, Strasbourg, BU, ms 2929.



Ill. 3 (Falque/Guiderdoni) – La légende , Benedictus van Haeften, Schola cordis sive aversi a Deo Cordis ad eumdem reductio et instructio, Anvers, 1629, Lectio VI, emblème 45.

GUILLAUME DE MACHAUT
De Bon Espoir/Puis que la douce rousée/Speravi

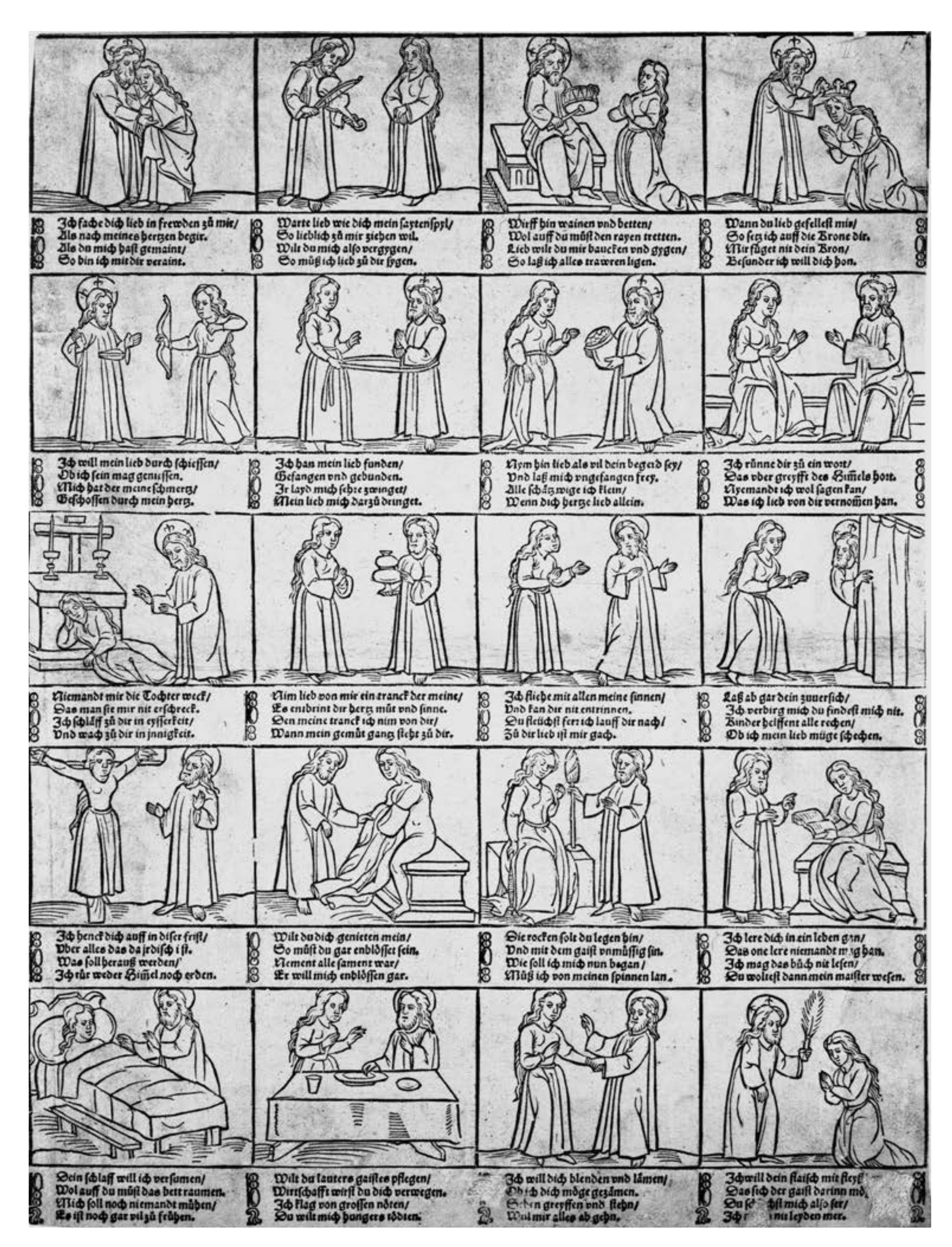
TENOR. Prima et secunda pars



Ill. 4 (Boccadoro) – The Works of Guillaume de Machaut, First Part, éd. par Schrade, Leo, Monaco 1956. Polyphonic Music of the 14th-Century II, p. 119 (la coloration de la partition a eté effectuée par Brenno Boccadoro).



Ill. 5 (Fleith) – Antiphonale Cisterciense, De sanctis-Teil , Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georgen perg. 5, fol. 16v (Ausschnitt; wahrscheinlich für die Nonnen in Wonnental bei Kenzingen), Farbreproduktion, © Badische Landesbibliothek.



Ill. 6 (Fleith) – Einblatt III, 52f (Augsburg, Matthäus Franck, 1559–1568), München,



Ill. 7a-d (Bock) – Maestro delle tempere francescane, 1330/1340, Privatbesitz, 7a: Maria Lactans, 7b: Geißelung Christi, 7c: Kreuzigung Christi, 7d: Stigmatisation des Hl. Franziskus, © Bologna, Ferdinando, I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, Roma 1969.



Ill. 8 (Bock) – Maestro delle tempere francescane, Hypothethische Rekonstruktion von S. Maria Maddalena als Diptychon, um 1330/1340 (Collage von Nicolas Bock).



Ill. 9 (Bock) – Giotto, Maria mit Kind, Mitteltafel aus dem Polyptychon für Bertrand de Puget, ca. 1333, © Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Ill. 10 (Bock) – Ugolino da Siena, Geißelung Christi, 1325, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Jörg P. Anders.



Ill. 11 (Bock) – Giotto, Stigmatisierung des Hl. Franziskus, um 1295-1300, Assisi, Oberkirche, © Stefan Diller.



Ill. 12 (Bock) – Rinaldo da Siena (attr.), Stigmatisierung des Hl. Franziskus, um 1270, Graduale, Einzelblatt, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS 71, © Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Ill. 13 (Bock) – Ambrogio Lorenzetti, Allegorie der Erlösung, ca. 1338, Siena, Pinacotheca nazionale, © Ambrogio Lorenzetti, Ausst. Kat. Siena, hg. v. Bagnoli, Alessandro, Bartalini, Roberto und Seidel, Max, Cinisello Balsamo 2017.



Ill. 15 (Bock) – Niccolò di Pietro Gerini, Vier Szenen der Passion, um 1390, zuletzt London, Sotheby's, © London, Sotheby's.





Ill. 14a und 14b (Bock) – Neapolitanischer Meister, Szenen der Apokalypse des Johannes (Kap. 1-13), ca. 1330/1340, Staatsgalerie Stuttgart, © Staatsgalerie Stuttgart.



Ill. 15a (Bock) – Fußwaschung.



Ill. 15b (Bock) – Gefangennahme.



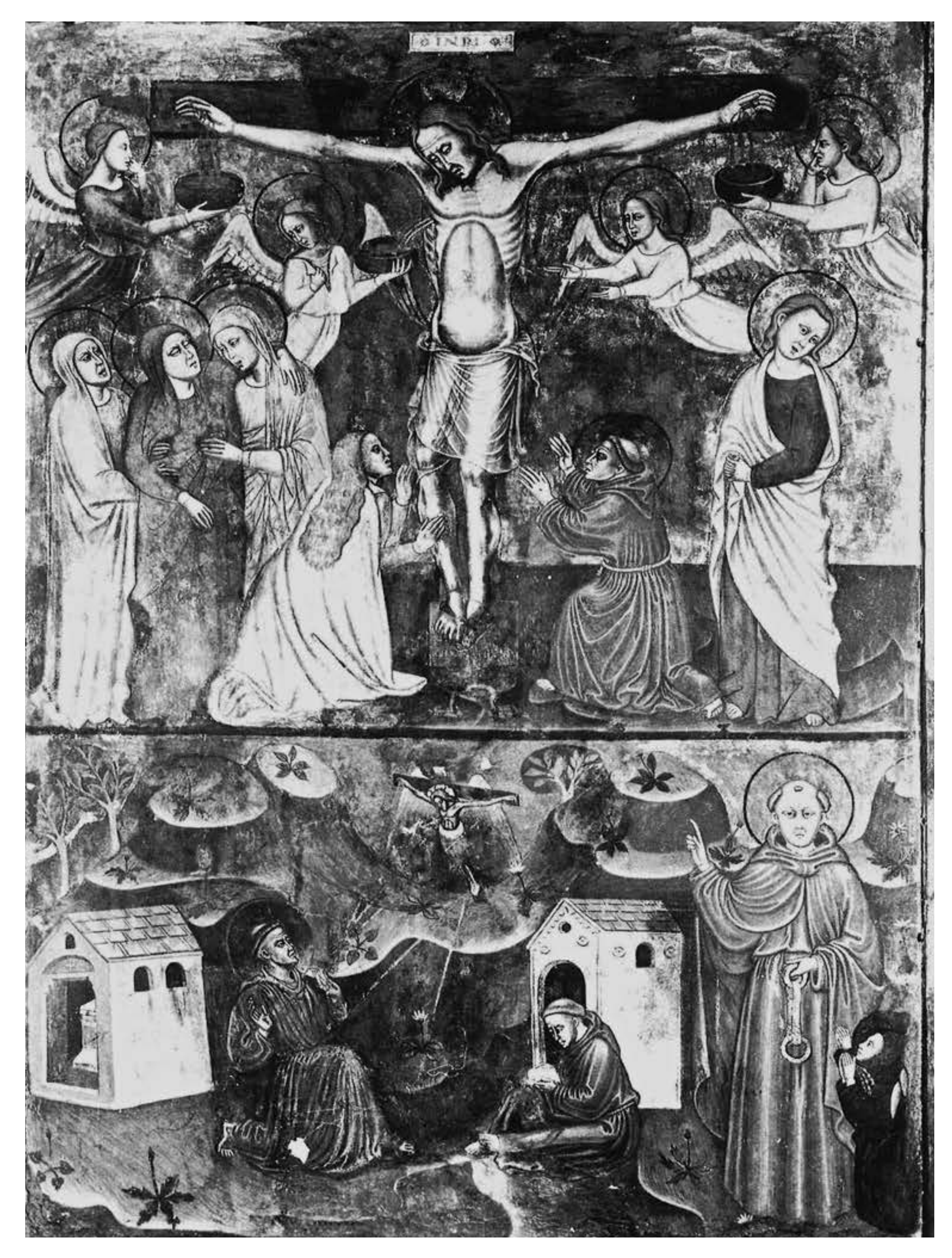
Ill. 15c (Bock) – Geißelung.



Ill. 15d (Bock) – Dornenkrönung.



Ill. 16a (Bock) – Franziskus in Gloria, Bruderschaftsbanner, Nachfolger des Pace di Bartolo, recto, 1378, Assisi, San Rufino, Museo Capitolare, © Hoch, Adrian S., Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998).



Ill. 16b (Bock) – Kreuzigung Christi und Stigmatisierung des Hl. Franziskus, Bruderschaftsbanner, Nachfolger des Pace di Bartolo, verso, 1378, Assisi, San Rufino, Museo Capitolare, © Hoch, Adrian S., Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998).



Ill. 17 (Bock) – Thronende Maria mit dem Kind / Kreuzigung Christi, Diptychon aus St. Gereon, Köln, um 1320/30, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt.



Ill. 18 (Bock) – Stigmatisierung des Hl. Franziskus, Franziskanisches Breviar und Stundenbuch, 3. Viertel 13. Jh., Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, ms. 280, fol. 27, © Paris, Bibliothèque nationale de France.



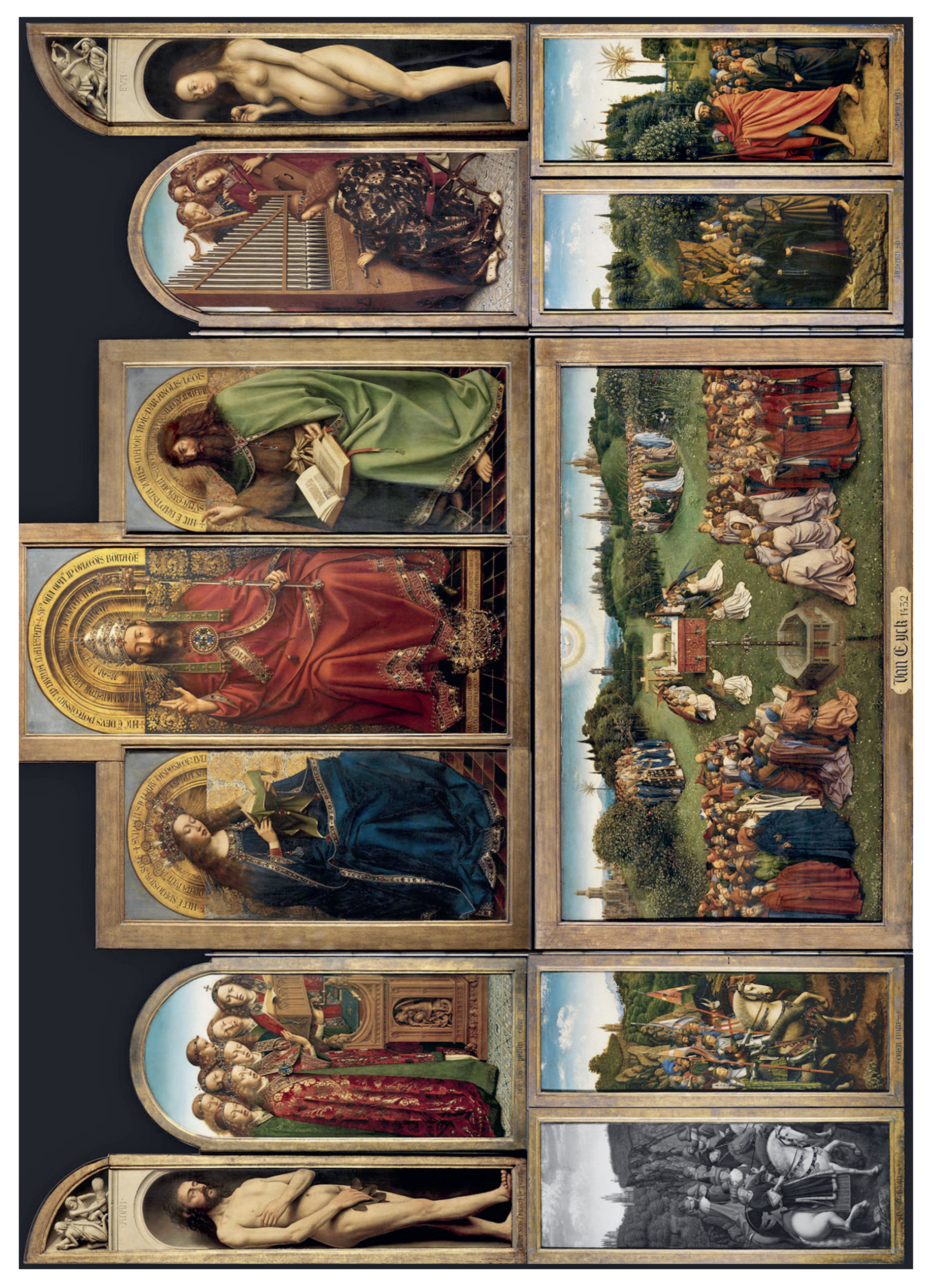
Ill. 19 (Rabier) – La Vierge au chanoine van der Paele, Jan van Eyck, vers 1434–1436,
Brügge, Groeningemusuem.



Ill. 20 (Rabier) – Detail, La Vierge au chanoine van der Paele, Jan van Eyck, vers 1434–1436, Brügge, Groeningemusuem.



Ill. 21 (Schneider) – Genter Altar geschlossen, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 22 (Schneider) – Genter Altar offen, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 23 (Schneider) – Verehrung des Lammes, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 24 (Schneider) – Detail: Engelkreis, Verehrung des Lammes, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 25 (Schneider) – Detail: Kelch, Verehrung des Lammes, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 26 (Schneider) – Arm des Johanniter, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 27 (Schneider) – Tafeln der Eremiti und der Peregrini, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



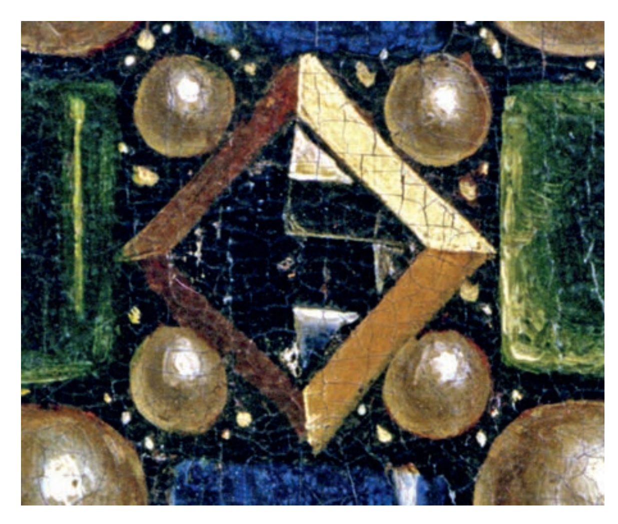
Ill. 28 (Schneider) – Tafeln der Iudices und der Equites Christi, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 29 (Schneider) – Thronender Christus, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 30 (Schneider) – Agraffe vor der Brust Christi, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



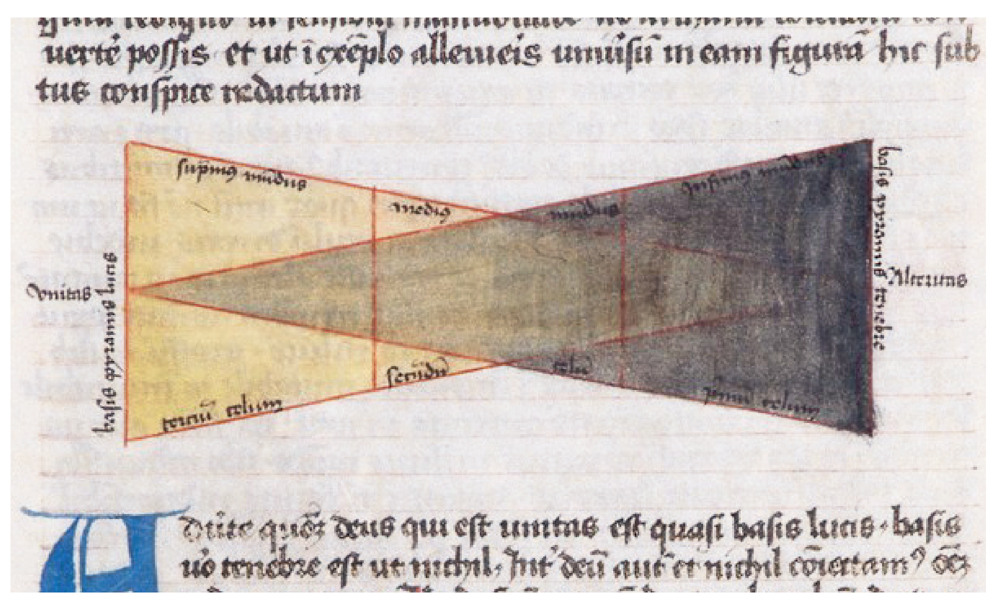
Ill. 31 (Schneider) – Detail: Diamantspitze der Agraffe, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 32 (Schneider) – Brunnensäule des Paradiesesbrunnen, © Königliche Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 33 (Schneider) – Diamantspitze am Pferdekopf der Statuette des Ritters St. Georg, München, wohl nach Entwurf von Friedrich Sustris, zwischen 1586 und 1597, Residenz München, © Schatzkammer Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf / Rainer Herrmann, München.



Ill. 34 (Schneider) – Figura Paradigmatica des Cusanus im Codex Cusanus 218, fol. 58r, © Bibliothek St. Nikolaus-Hospital/Cusanusstift, Bernkastel-Kues.



Ill. 35 (Schneider) – Detail, Kristall auf dem Weg, Tafel der Eremiti, © Flämische Akademie von Belgien für Wissenschaften und Künste (closertovaneyck.kikirpa.be).



Ill. 36 (Hersant) – Bill Viola, Room for St John of the Cross, 1983. Installation Vidéo sonore, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Photo Kira Perov, © Bill Viola Studio.



Ill. 37 (Hersant) – Bill Viola, First Light, panel 5 from Going Forth By Day, 2002. Installation Vidéo sonore, Collection Pinault, Photo Kira Perov, © Bill Viola Studio.